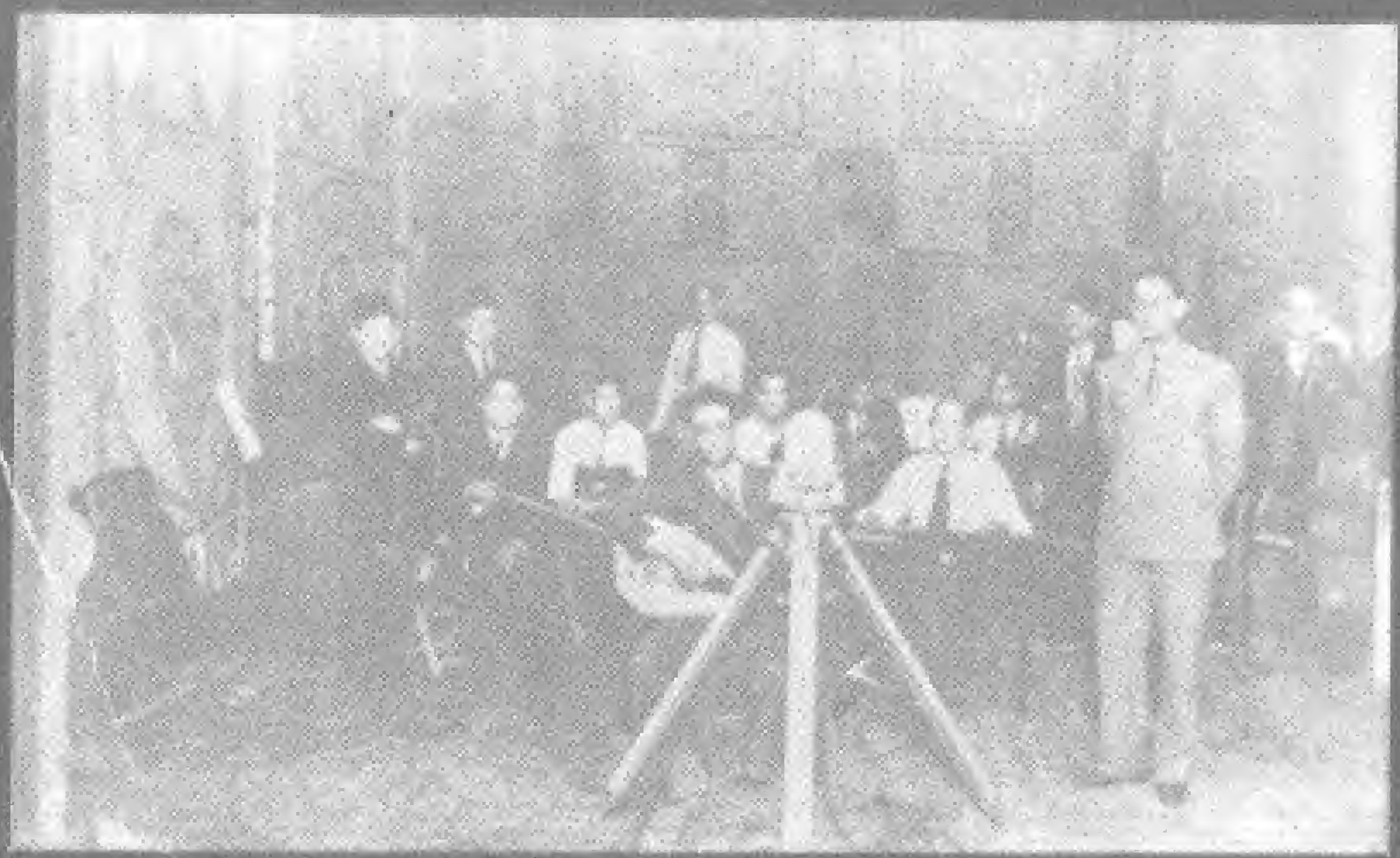
فكتور سحاب

السبعة الكبار

في الموسيقى العربية المعاصرة



سيد درويش محمد القصبجي زكريا أحمد

محمد عبد الوهاب أم كلثوم رياض السنباطي

أسمهان

دار العلم للملايين

412

السبعة الكبار

في الموسيقى العربية المعاصرة

دكتور سحاب

السبعة الكبار

في الموسيقى العربية المعاصرة

سيد درويش محمد القصبجي زكريا أحمد
محمد عبد الوهاب أم كلثوم رياض السنباطي
أسمهان

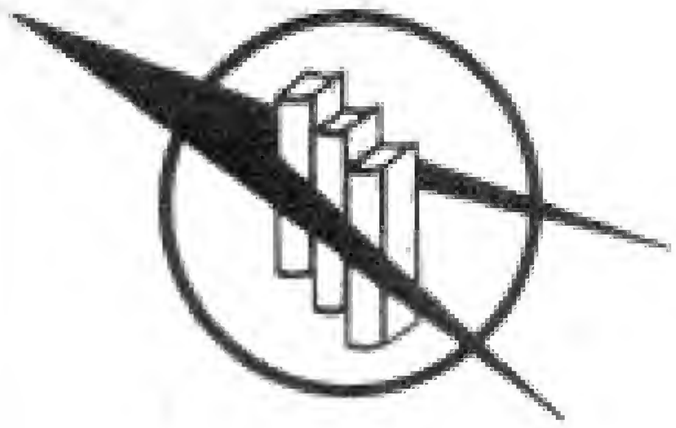
دار العلم للملايين
ص. ب : ١٠٨٥ - بيروت
تلكس : ٢٣١٦٦ - لبنان

دار العلم للملايين

مؤسسة ثقافية للتأليف والترجمة والنشر

شارع مار الياس، خلف ثكنة الحلو
ص.ب ١٠٨٥ - تلفون: ٣٠٤٤٤٥ - ٨١٦٦٣٩
برقياً: ملايين - تلكس ٢٣١٦٦ ملايين

بيروت - لبنان



جميع الحقوق محفوظة

الطبعة الأولى
أيار (مايو) ١٩٨٧

تصميم الغلاف: كميل حوّا
التصوير الفوتوغرافي: جمال الصعيدي

هذا الكتاب
رسالة جامعية أُعدّت لنيل شهادة
ماجستير في التاريخ

مهداة:
إلى أخي سليم
رفّ الجميل

المقدّمة

في ربع قرن امتدّ من سنة ١٨٩٢ إلى سنة ١٩١٧ وُلِدَ للأمة العربية سبعةٌ من عباقرة الموسيقى والغناء ، قلّما يولد لأمم الأرض نظيرٌ لهم في مثل هذا الزمن القصير : سيّد درويش ، ومحمد القصبجي ، وزكريا أحمد ، ومحمد عبد الوهاب ، وأم كلثوم ، ورياض السنباطي ، وأسمهان .

وفي ربع قرنٍ تقريباً امتدّ من سنة ١٩٠٤ إلى سنة ١٩٣٤ ، ظهرت في مصر مبتكراتٌ تكنولوجية غربية أحدثت أثراً خطيراً في الموسيقى العربية ، فدخل الفونوغراف ليحل محل الحفلات والمسارح وسيلةً لنشر النتاج الموسيقي والغنائي ، وتطورت صنعة المسرح الغنائي تمثلاً بالأوبرا الإيطالية التي أخذ المصريون يشاهدونها في مدنهم منذ عهد الخديوي إسماعيل ، ثم ظهر أول الأفلام المصرية سنة ١٩٢٧ ، وأول الأفلام الغنائية سنة ١٩٣٢ ، وسرعان ما ظهر الميكروفون ، وتأسست الإذاعة المصرية سنة ١٩٣٤ ، فأحدثت هذه المبتكرات تبدلاتٍ تعصى على محاولة الحصر ، فغيّرت كثيراً من ملامح الموسيقى والغناء العربيين في مصر ، ثم في الوطن العربي ، فاقتضى الفونوغراف أن تكون الأغنية سريعةً قصيرةً تستوعبها أسطوانة ، فاختفت الوصلة الغنائية ، وظهرت مكوناتها في أنواع غنائية مستقلة : الموّال ، والموشّح ، والدور . واقتضى المسرح الغنائي ابتكار المحاورات الغنائية ، وظهور التعبير الوجداني والتمثيلي في الغناء . وعزّز ظهور السينما الحاجة إلى ظهور التعبير والتمثيل والمحاورة في الموسيقى . وفرَض الإيقاع

السينمائي والمضمون الاجتماعي نفسيهما على ملحن الأغنية السينمائية . ثم استطاعت الإذاعة أن توسّع انتشار الأغنية ، وأحدثت أثراً معاكساً لأثر ظهور الأسطوانة ، إذ يسّرت الوصلات الإذاعية للأغنية الطويلة أن تعاود الظهور والازدهار . وفي أثناء هذه التطورات جميعاً كان السبعة الكبار يمسكون بأزمّة الموسيقى والغناء العربيين ، فيطورون الأنواع والأشكال ، ويشقّون سبلاً جديدةً لزملائهم الموسيقيين والمغنّين العرب .

وأول ما يخطر بالبال في صدد دراسة السبعة الكبار هو تساؤلٌ منطقي : لماذا قُصرت هذه الرسالة على سبعةٍ من كبار موسيقيي العرب ومغنّيهم ، ولم تتناول ثمانيةً منهم أو عشرة ، أو لم تقتصر على خمسةٍ مثلا ؟ أفلا يستحق سلامة حجازي ، أو كامل الخلعي ، أو درويش الحريري ، أو داود حسني ، أو محمود الشريف ، أو فريد الأطرش ، أو محمد فوزي ، أو غير هؤلاء ، أن يدرج ضمن هذه الدراسة ؟

لقد كان ضرورياً أن تُحصر الرسالة بعددٍ من الأعلام ، وأن تختار . لكن هذا الاختيار كان ينبغي أن يتجنّب الاعتباط واعتبارات المزاج الشخصي والاستنساب غير المؤسّس . صحيح أن السبعة ، هو رقم من تلك الأرقام التي يصنّفونها سحريةً ، لكنّ هذا الأمر كان أبعد الأمور عن التأثير في الاختيار . ولم يكن التوقف عند السبعة الأوائل في الموسيقيين والمغنين ، مجرد اكتفاءٍ عند حدٍّ لا ملامح واضحةٌ له . إن السبعة الكبار يشتركون في أمرٍ، لا يشاركهم فيه الآخرون . فالموسيقى العربية قبلهم كانت شيئاً ، وأصبحت معهم وبعدهم شيئاً آخر . وستتبيّن ملامح هذا التبدّل بوضوح في الرسالة تباعاً . وإذا كان عدد من الأعلام قد استُبعد ، فلأنه عمل في الموسيقى العربية المنتمية من حيث ملامحها ومقوّماتها ، إلى عصرٍ سابق ، عصرٍ يُصطلح على تسميته : مدرسة القرن التاسع عشر ، التي يمثلها على الخصوص عبده الحامولي ومحمد عثمان والآخرون . لهذا استُبعد سلامة حجازي وكامل الخلعي وداود حسني ، مع أنهم من الكبار ، لأنهم لا ينتمون إلى الموسيقى العربية المعاصرة . واستُبعد محمد فوزي وفريد الأطرش ومحمود الشريف وغيرهم ، مع أنهم من الأعلام ، وينتمون إلى الموسيقى العربية المعاصرة ، لأنهم لم يشتركوا فيما اشترك فيه السبعة الكبار .

إن المعيار الأول الذي اعتُمد في آختيار السبعة الكبار دون غيرهم من الكبار المعاصرين ، هو أن هؤلاء السبعة ، هم الذين شقّوا الروافد الأساسية التي تَشَكّل منها

نهر الموسيقى العربية المعاصرة . فالشيخ سيّد درويش هو الذي وضع أسس التعبير المسرحي والتمثيلي في الموسيقى العربية ، ومحمد القصبجي هو الذي وضع ملامح المونولوج الوجداني العربي وثبّت أصوله الموسيقية ، والشيخ زكريا أحمد هو الذي طوّر الدور والطقطوقة ، ومحمد عبد الوهاب هو الذي طوّر القصيدة وأنشأ الموّال في أغنية مستقلة ، ووضع ملامح الأغنية السينمائية ، والسنباطي هو الذي ثبّت شكل الأغنية المسرحية وأضفى على الموسيقى العربية نفحةً صوفيّة ، وأم كلثوم هي التي عاندت أحكام الأسطوانة ، ومدّدت عمر الأغنية المسرحية الطويلة فيما بدا أن الحكم بزوالها قد صدر ، وأسمهان هي التي زاوجت أساليب الغناء العربية ببعض أساليب الغرب ، وأنشأت مفهوماً جديداً للغناء النسائي العربي امتدّ تأثيره حتى صار راسخ الأركان في التراث العربي المعاصر .

الأمر الذي يشترك فيه السبعة الكبار إذن ، هو أنهم شقّوا المسالك ورسموا السبل ووضعوا الأسس ، فتبعهم الآخرون ، وبنوا فوق أسسهم ونسجوا على منوالهم . فإذا دُرست القصيدة العربية فإن أحداً يكاد لا يعثر على جديد بعد تطوير عبد الوهاب لها . وإذا دُرست الأغنية السينمائية العربية ، فإن ملامحها هي التي أسسها عبد الوهاب في أفلامه الأولى . أما الطقطوقة التي طوّرها زكريا أحمد ، ثم زاد في تطويرها السنباطي والقصبجي من بعده ، فهي آخر ما ظهر من تطوير في هذا النوع من الغناء . وكذا قُل في المحاورة والمونولوج والموّال ، وما إليها .

وكان يمكن في الافتراض النظري ، أن تُغفل الرسالة موسيقياً عربياً ثامناً أعظم من السبعة ، أو أعظم من بعضهم ، لو كان هذا الموسيقي الثامن قد وضع أغنيات متفوقة ، علتها الوحيدة أن أشكالها هي الأشكال التي ابتكرها واحد من السبعة الكبار . وكان يمكن في الافتراض النظري كذلك أن تهمل الرسالة مغنية أعظم من أسمهان ، لو كانت هذه المغنية الوهميّة تغني على النسق الذي ابتدعته أسمهان وشقّت طريقه من قبلها .

إلا أن هذا يظل ، في تقديري ، احتمالاً نظرياً ، لأن الموسيقيين والمغنين السبعة الكبار الذين وضعوا وغنّوا أرقى وأهم ما في الموسيقى العربية المعاصرة ، هم أنفسهم الذين بدّلوا نسيج الأنواع والأشكال الموسيقية ، وطوّروا أساليب الغناء العربي . ولذا فإن الحد الذي يضعهم في فئة على حدة ، فوق الآخرين ، هو حد مزدوج .

وقد اتّبعت هذه الرسالة سلوكاً وأسلوباً أشبه بالتراجم المفصلة الموسعة ، لكنها زبطت التراجم هذه من خلال السياق الموحد لدراسة العصر ، فبدأت بأولهم مولداً ، الشيخ سيد درويش ، ثم ثانيهم محمد القصبجي ، وهكذا . واعتمدت في هذا الترتيب سنوات المولد المحققة . وحين اضطرب تاريخ المولد ، كما في تاريخ مولد أم كلثوم ومحمد عبد الوهاب ، اعتمدت الدراسة تاريخاً مختاراً مرجحاً يستند إلى الشواهد المتوافرة . فجُعل مولد أم كلثوم آخر يوم في سنة ١٩٠٢ (٣١ كانون الأول/ ديسمبر ١٩٠٢) ، وجُعل مولد محمد عبد الوهاب الثالث عشر من شهر آذار/ مارس ١٩٠٢ ، لأسباب مبيّنة في سياق الرسالة .

ولا بد من الإشارة إلى أن أسلوب التراجم افترض بعض الاستنساب في ملامح الفصول . فذُكر داود حسني في فصل : أم كلثوم ، لدى استعراض أهم أغنياتها في العقد الرابع من هذا القرن . كذلك ظهر الشيخ أبو العلا محمد والدكتور أحمد صبري النجريدي ، في الفصل ذاته ، في معرض ذكر أغنيات أم كلثوم في مبدأ ظهورها . أما دراسة ملامح قصيدة الشيخ أبو العلا محمد ، فتُركت لفصل : محمد عبد الوهاب ، عند معالجة تطوير عبد الوهاب لشكل القصيدة العربية استناداً إلى القصيدة الموروثة من أبو العلا والآخرين .

كذلك تُركت دراسة تطور هذا النوع أو ذاك من الغناء ، للفصل المخصص بالموسيقيّ الذي كان له السهم الأكبر في تطوير أشكال هذا النوع : الطقطوقة لزكريا أحمد والقصيدة لعبد الوهاب والموتولوج للقصبجي ، وهكذا .

المراجع والمصادر

إن المراجع التاريخية التي تعالج تطور الموسيقى العربية المعاصرة ، وتترجم لأعلامها قليلة ومتفاوتة الجودة . ويغلب على معظمها المدح والإنشاء واضطراب السنوات والخلو من التحقيق العلمي وندرة الجداول الزمنية . ولا بد من المسارعة إلى القول إن التسجيلات الغنائية والموسيقية كانت خير عون في سد ثغرة كبيرة ، ما كان يُمكن سدّها لو اكتفت الرسالة بالكتب المنشورة . وقد حظيت الرسالة بإسهام كثير من

هواة الموسيقى العربية أصحاب المكتبات التسجيلية العامرة ، ولا يمكن أن نغفل منهم الأستاذ مصطفى حتّو الذي أمدّنا لا بتسجيلاتٍ فقط ، ولكن بجدولٍ زمنيٍ محققٍ لأغنيات محمد عبد الوهاب ، وجدولٍ آخر لأرقام الأسطوانات التي أصدرتها له الشركات على التوالي ، وهذا أتاح قدرةً أكبر على تحقيق تاريخ ظهور الأغنيات وتسلسلها الزمني الذي لا بد من معرفته لتحليل العناصر الجديدة في كل أغنية ، وإعادة رسم بيانٍ لمسار التطوير الذي سلكته تباعاً . ويجب التنويه كذلك بتسجيلاتٍ أخرى أمدّنا بها رئيس جمعية أصدقاء سيد درويش الحاج أبو خليل مصطفى الدنا، فسمحت مع غيرها بتحليل الكثير من أعمال زعيم المدرسة العربية المعاصرة في الموسيقى ، وبإزالة الكثير من الغموض عن هذه الأعمال .

وثمة تسجيلٌ لقصّة حياة محمد عبد الوهاب (مسلسل : « حياتي ») الذي بثته إذاعة « صوت العرب » المصرية في رمضان سنة ١٩٦٢ ، أمدّنا به السيد خضر نحفاوي من مكتبة الدكتور أسامة عانوتي . وهو مسلسلٌ تناولته الرسالة بشيءٍ من الحذر في بعض ما روى . لكنه كان ضرورياً لرواية حياة الموسيقار العربي . وثمة شريطٌ تلفزيونيٌ من التلفزة الكويتية لحديثين بثتهما مع الموسيقار رياض السنباطي في تموز (يوليو) ١٩٨٠ . ومن التسجيلات المفيدة أيضاً حديث أجراه طاهر أبو زيد مع رياض السنباطي لإذاعة القاهرة ، قبيل وفاته .

ولا أملك سوى تسجيل الإسهام الكبير الذي أسهمه قائد الأوركسترا سليم سحّاب ، في كل ما كان يَعصَى عليٌ كمؤرخٍ تفوته العلوم الموسيقية التي لا بد منها لتحليل الأنواع والأشكال الموسيقية والأصوات الغنائية .

كذلك لا نُدحة عن الإقرار بفضل الدكتور يوسف شبل ، أستاذ الاقتصاد في الجامعة الأميركية في بيروت ، الذي سد كثيراً من الثغرات بتحقيقه كثيراً من تواريخ الأغنيات ، بخاصةٍ منذ العقد الخامس من هذا القرن . وقد استند في تحقيقها إلى ذكريات يُركن إليها تمام الركون في معظم الحالات .

أما المراجع المنشورة التي استعين بها في هذه الرسالة ، فهي على الخصوص التالية :

فصل سيّد درويش :

١ ـ « فنان الشعب » . مطبوعات جمعية أصدقاء موسيقى سيّد درويش ، الإسكندرية ، بلا تاريخ . فيه كثير من مأثور الكلام على سيّد درويش ، فهو مجموعة مقالات كتبها محبّوه .

٢ ـ محمد علي حمّاد : « سيّد درويش حياة ونغم » ، الهيئة المصرية العامة للتأليف والنشر ، القاهرة ، ١٩٧٠ . يتضمن مقالاتٍ وصوراً ، لكنه يتضمن أيضاً حصيلةً جيدةً من الألحان المدوّنة (نوتة) ويُحصي مسرحياته ، وكل الألحان التي احتوتها ، دون تاريخ .

٣ ـ زكي طليمات : « ذكريات ووجوه » ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، القاهرة ، ١٩٨١ . مقالات للمسرحي العربي الراحل ، إحداها عن سيّد درويش ومسرحه الغنائي .

٤ ـ سعاد أبيض : « جورج أبيض » ، دار المعارف ، القاهرة ، بلا تاريخ . فيه تُروى بعض أحداث حياة سيّد درويش .

٥ ـ ليلى نسيم أبو سيف : « نجيب الريحاني وتطور الكوميديا في مصر » ، دار المعارف ، القاهرة ، ١٩٧٢ . أثبتت تواريخ عدد من المسرحيات التي لحنها درويش لفرقة الريحاني .

٦ ـ د . محمود أحمد الحفني : « سيّد درويش ، حياته وآثار عبقريته » ، الهيئة المصرية العامة للتأليف والنشر ، القاهرة ، ١٩٧١ . وهو كتاب قيّم جدًّا ، احتوى على الخصوص في ختامه ، على جدول للأسطوانات التي بقيت لنا بصوت سيّد درويش أو بألحانه .

٧ ـ جريدة « المُقطّم » المصرية ، الجامعة الأميركية في بيروت ، من سنة ١٩١٦ ، إلى سنة ١٩٢٣ . وأمكن فيها تحقيق يوم العرض الأول لمعظم مسرحيات سيّد درويش ، من الإعلانات فيها .

فصل محمد القصبجي :

١ ـ محمود كامل : « محمد القصبجي ، حياته وأعماله » ، الهيئة المصرية العامة للتأليف والنشر ، القاهرة ، ١٩٧١ ، كتاب جيّد لكنه يخلو من أي جدول تاريخي ، غير أغاني الأفلام .

فصل زكريا أحمد :

١ ـ صبري أبو المجد : « زكريا أحمد » المؤسسة المصرية العامة للتأليف والترجمة والطباعة والنشر ، القاهرة ، بلا تاريخ . هو الكتاب الوحيد في الشيخ زكريا ، على ما نعلم .

فصل أم كلثوم :

١ ـ محمود كامل وخليل المصري : « أم كلثوم ، النصوص الكاملة لجميع الأغاني » ، اللجنة الموسيقية العليا ، القاهرة ، ١٩٧٥ . كتاب ممتاز فيه جدول زمني مفصل مفيد للغاية ، لجميع أغنيات أم مكثوم .

٢ ـ د . نعمات أحمد فؤاد : « أم كلثوم وعصر من الفن » ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، القاهرة ، ١٩٧٦ . كتاب كبير كثير المادة ، كثير المديح ، لا تُؤخذ تحليلاته النادرة إلا بحذرٍ شديدٍ لسطحيتها وانحيازها .

فصل محمد عبد الوهاب :

١ ـ محمد رفعت : « مذكرات محمد عبد الوهاب » ، دار الثقافة ، بيروت ، بلا تاريخ .

٢ ـ محمود عوض : « محمد عبد الوهاب » ، دار المعارف ، القاهرة ، ١٩٧١ .

٣ ـ « ملك النغم » ، دار الموعد ، بيروت ، بلا تاريخ .

٤ ـ « عبد الوهاب » ، المكتبة الحديثة ، بيروت ، بلا تاريخ .

٥ ـ محمود سلطان : « عبد الوهاب معجزة الزمان » ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، ١٩٨٦ .

أفضلها الأخير ، قليل الفائدة ، كثير المدح ، ومعظمها تجاريّ لا يفيد .

فصل رياض السنباطي :

١ ـ جبرائيل سعادة : « رياض السنباطي » ، مقالة في مجلة « الضاد » حلب ، كانون الثاني ـ شباط / يناير ـ فبراير ١٩٨٢ . مقالة مفيدة ، يغرق فيها المؤلف أحياناً في ذم موسيقيين ليمتدح السنباطي .

٢ ـ فكري بطرس : « أعلام الموسيقى والغناء العربي » ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، القاهرة ، ١٩٧٦ .

فصل أسمهان :

١ ـ فوميل لبيب : « قصة أسمهان يرويها فؤاد الأطرش » ، بيروت ، ١٩٦٢ .

٢ ـ فوميل لبيب : « لحن الخلود فريد الأطرش » ، دار الشروق ، القاهرة ، ١٩٧٥ .

وغنيّ عن القول إن ثمة مراجع أخرى استعينت بغير توسّع . ولا بد من الإعراب عن تعريف الدراسة للموسيقى العربية « المعاصرة » . إنها الموسيقى التي تبدّلت وتطوّرت في الشكل والمحتوى وأساليب الغناء ، على يد السبعة الكبار المذكورين ، على نحو ما ستتبيّن تباعاً ، فصلاً بعد فصل ، من خلال دراسة إسهام كلٍ منهم في وضع ملامح هذه الموسيقى العربية المعاصرة .

إن كثيراً من الأصدقاء والموسيقيين أسهموا في هذه الدراسة بمقدارٍ أو بآخر ، حتى أمكن إخراجها على هذا النحو الذي يتوسّل إلى إيفاء هذا الشأن المهم حقه الذي يستحق . وأما مؤسسة الحريري الزاهرة ، فصرفت منحة مقدارها ستة وثلاثون ألف ليرة لتيسير التفرغ لكتابة الرسالة . وصرف المدير العام لوزارة الإعلام الدكتور أيوب

حيّد خمسة آلاف ليرة كانت في الأصل مخصصة بشراء تذكرةٍ لرحلةٍ إلى القاهرة لم ييسّرها الله .

ولن يكـــون في مكنتي أن أفِيَ جميـع أصحـــاب الفضـــلِ حقّهم . والله من وراء القصد .

فكتور سَحّاب

٩ أيلول/سبتمبر ١٩٨٦

سَيِّد دَرويش

« لقد رأيت سيّد درويش بعينيّ ، يأتي معنا إلى تياترو الكورسال ، ليشاهد جوقة الأوبرا الإيطالية تعرض توسكا ، ومدام باترفلاي لبوتشيني ، والبلياتشو لليونكافالّو »[1] . وثمة من يُضيف إلى قول توفيق الحكيم هذا ، أن سيّد درويش كان يرتاد دور المسرح للاطلاع على أداء الفرق الأجنبية الوافدة إلى الإسكندرية والقاهرة ، خصوصاً الأوبرا ، فلما قالوا له إن رأسه أشبه برأس فيردي ، أعظم موسيقي إيطالية ، قال لهم : « أنا فيردي مصر »[2] .

وعلى رغم أن طموح الشيخ سيّد درويش إلى دراسة الموسيقى في إيطالية كان دونه الموت الباكر ، إلا أن الإجماع على أن هذا الفتى السكندراني كان حقاً أعظم موسيقي مصر ، لا يخالطه تحفّظ أو اعتراض . ولكن . . .

« أين هو اليوم ، وماذا هو اليوم ؟ هو أسطورة : اختفت النغمة ، وحلّت محلّها الكلمة ، فاختفت الحقيقة وحلّت محلّها الأسطورة وضاع سيّد . . . جيلنا الحاضر يسمع عن سيّد ، ولا يسمعه »[3] .

---

(١) توفيق الحكيم في كتاب : « فنان الشعب » ، ص ٢٦ . مطبوعات جمعية أصدقاء موسيقى سيّد درويش ، الاسكندرية ـ بلا تاريخ .

(٢) من حديث مع الموسيقي اللبناني الراحل خالد أبو النصر ، أذيع في برنامج أعده الكاتب في ذكرى مرور خمسين سنة على وفاة سيّد درويش ، يوم السبت ١٥ أيلول ١٩٧٣ ، من إذاعة لبنان .

(٣) محمد علي حمّاد : « سيد درويش حياة ونغم » ، ص ١١ و١٢ . الهيئة المصرية العامة للتأليف والنشر ، القاهرة ـ ١٩٧٠ .

بهذه الكلمات أعربت جمعية أصدقاء سيّد درويش عن غُصّةٍ لطالما تبدّت من أحاديث جميع محبّي فن هذا العبقري الشاب ، الذي أحدث في سنواتٍ سبعٍ قصارٍ ، ثورةً في الموسيقى العربية ، نعترف بها وقلّما نعرف آثاره فيها ، أو ملامح بصماته عليها .

حياةٌ وجيزة

كان مولد الشيخ سيد درويش في السابع عشر من شهر آذار/ مارس ١٨٩٢ ، في السنة التي وُلد فيها أيضاً عمودٌ آخر من أعمدة الموسيقى العربية ، محمد القصبجي ، وزعيم المسرح الفكاهي العربي نجيب الريحاني الذي تخصص سنواتٍ في تقديم مسرحيات سيد درويش الغنائية ، وعَلَمٌ خالدٌ من أعلام الزجل المصري ، كُتبت له رفقة عمرٍ مع الشيخ سيّد ، هو بديع خيري واضع كلمات معظم أغنياته ، وبعده بسنةٍ وُلد صديق عمره الآخر ، زعيم فن الزجل المصري الخالد ، محمود بيرم التونسي ، الذي كان سكندرياً مثله . وفي سنة ١٨٩٦ ولد عبقريٌ آخر هو الشيخ زكريا أحمد . كل هؤلاء ، وغيرهم من الخالدين وُلدوا لمصر في عددٍ من السنوات لا يجاوز عدد أصابع اليد ، فيما كانت مصر تفيض بسيلٍ مذهلٍ من الأساطين ، واحداً إثر واحد ، بفعل كيمياءٍ اجتماعيةٍ وتاريخيةٍ نادرة التفاعل .

وُلد الشيخ سيّد ، في حي كوم الدكّة الفقير في الإسكندرية ، لوالدٍ فقيرٍ هو درويش البحر ، وأمٍ قديرةٍ على فقرها ، اسمها ملوك ، بعد ثلاث بنات . وكانت اثنتان من أخواته قد تزوجتا قبل ولادته . ومات والده النجار وهو في السابعة ، بعدما أدخله مدرسة الحي . وابتغت أمه له العلم والمرتبة الاجتماعية ، فأرسلته إلى كُتّاب حسن حلاوة ، يتعلم فيه تجويد القرآن(٤) . ثم ارتاد مدرسة « سامي أفندي » ، وكان هذا يحب الأناشيد الحماسية ، في حقبة احتشدت فيها الحوادث السياسية ، وأُجّت المشاعر الوطنية . وأذّن الشيخ سيّد في مسجد الشوربجي وهو لم يزل يافعاً . واستهواه

---

(٤) بين تجويد القرآن والنبوغ في فن الموسيقى والغناء العربي أسباب لا تنقطع ، إذ من فوائد التجويد العميمة أنه يمرّن على الارتجال وامتلاك ناصية السكك المقامية والبراعة في التنقل بينها ، وتحسين النطق العربي ومخارج الحروف ، والتدريب على إيقاع الكلمة العربية وموسيقاها واجتناب اللحن ، وتمرين الحجاب الحاجز في أسفل الرئتين للحاجة إلى طول النفس في قراءة بعض الآيات ، وبذا يسيطر المقرىء على صوته ونفسه معاً . ويعرف مدرّسو الغناء ما للحجاب الحاجز من فضلٍ في اجتناب النشاز واضطراب الصوت وانقطاع النفس

الغناء ، فاضطربت حاله المالية والعائلية زمناً ، حين سلك نحو الغناء في مرابع لا تناسب مكانته مقرئاً ، فاختصم وصهره ، وكان يراوح بين نزوعه الطاغي إلى الفن ، ومسايرة أحواله العائلية والاجتماعية . إلا أنه خلع العمامة والقفطان . ثم عمل في ورشة بناء مغنياً ، يحضّ العمال على الجد . وفي إحدى الورش استمع إليه سليم عطا الله ، وكان يجلس في مقهًى مجاور فأخذه إلى أخيه أمين ، فانضم الشيخ سيّد إلى فرقته وسافر معه إلى برّ الشام[٥] ، مرةً أولى ، في مطلع سنة ١٩٠٩ . ووُلد له ابنه الأول محمد البحر في أول أيام السنة ، فيما كان مبحراً . وكان في السابعة عشرة ،لم يكملها . وفشلت الرحلة وانفضت بعد عشرة أشهر . البعض قال إن الأزمة الاقتصادية آنئذٍ أسهمت في الفشل ، فيما قال آخرون ، إن جمهور بيروت ودمشق وحلب ، الذي استمع في سنة ١٩٠٦ إلى سيّد الطرب سلامة حجازي ، عقد مقارنةً بين الشيخين سلامة وسيّد . ولم يكن في مكنة الفتى الناشىء أن يُحرز الغلبة على سيّد المطربين وهو في الأوج .

لكن رحلة الشام الأولى علمته الكثير ، فقال لزكي طليمات ، المسرحي الذي عمل معه ومع نجيب الريحاني فيما بعد : « حفظت التواشيح والضروب الموسيقية القديمة ، ثم أناشيد الكنائس »[٦] . وكان يسمّي الموسيقى الكنسية العربية « أوبرا إلهية » . وتعلم في الشام على موسيقيين كثر ، منهم عثمان الموصلي . وحفظ كل التراث العربي عن ظهر قلب . ثم أمضى سنتين في الإسكندرية ، مراوحاً بين الفن والوظيفة ، قبل أن يرحل رحلته الثانية مع أمين عطا الله إلى الشام ، حيث أصاب شهرةً ونجاحاً . وعاد إلى مصر قبل نشوب الحرب الكونية الأولى ، وقد علا كعبه وتمكن من فنه ، وبدأت شهرته تتسرب إلى النواحي المصرية ، وبالأخص إلى مصر القاهرة التي أخذ يغني في مسارحها . وتتضارب الأقوال فيمن اكتشفه أو استدرجه إلى القاهرة . فمصطفى رضا عازف القانون ورئيس معهد الموسيقى العربية فيما بعد ، يروي أنه ذهب وسلامة حجازي إلى الإسكندرية سنة ١٩١٠ ، واستمعا إلى سيد درويش الذي اشتكى إعراض الجمهور عن ألحانه ، فشجعه حجازي على ألا يغني غير ألحانه لأن الجمهور سيُقبل عليها

---

(٥) كان ذلك قبل اقتسام السلطنة العثمانية بين الدول الأوروبية العظمى ، وكان لبنان ضمن بلاد الشام .

(٦) زكي طليمات : « ذكريات ووجوه » ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، القاهرة ، ١٩٨١ ، ص ٧١ .

لاحقاً[٧] . فيما قال يونس القاضي إنه أخذه إلى القاهرة سنة ١٩١٤ ، وروى واقعةً له مع جليلة[٨] .

وقد سجّل الشيخ زكريا أحمد في مذكراته أنه عرف الشيخ سيد وزاره مراتٍ قبل سنة ١٩١٦ ، وأنه قصده في ٣ كانون الثاني/ يناير ١٩١٦ في الإسكندرية ، فأخذه معه في اليوم التالي إلى القاهرة ، ليغني في مسرح محمد عمر . فغضب سيّد لأن أجره في الليلة كان خمسة عشر جنيهاً ، فيما كان أجر صالح عبد الحي مائة جنيه . ولذا عاد إلى الإسكندرية على الفور[٩] .

وأول ما رصدناه من الدلائل على عمله في القاهرة فيما بعد إعلانٌ في أول شباط/ فبراير ١٩١٧ ، في صحيفة المقطّم[١٠] ، وفيه أن إدارة كازينو غلوب أنشأت خلف مخازن شيكوريل « مرسحاً جديداً للتمثيل العربي والإفرنكي ، سيفتتح مساء اليوم ١ فبراير . وقد ألّفت للتمثيل جوقتين واحدة عصرية والأخرى أدبية . وفي مقدمة ممثليها الممثل المشهور عمر وصفي . . . وقد عهدت إلى الموسيقي المشهور الأستاذ الشيخ سيّد درويش وضع ألحان الجوقين الكوميدي والأوبريت وتلحينها . وأدخلت أوركستر شرقي مع الأوركستر الأوروبي لتوقيع الألحان . وهي أول مرة تقترن فيها الموسيقى الشرقية بأختها الأوروبية على مراسح التمثيل . وقد عهدت إدارة المحل إلى حضرة فرح أفندي أنطون في وضع الرواية الأولى لهذا الجوق » . ولم يظهر اسم المسرحية إلا في السادس والعشرين من الشهر في « المقطّم » : « خُد بالك يا أستاذ » . ولم يُعثر من قبلُ على شيء من ألحانها وأغنياتها ، على ما نعلم . وظهر إعلانٌ آخر في « المقطم » في السابع عشر من شباط/ فبراير ١٩١٧ ، فيه : « يُطرب الحضور في مساء هذا اليوم في كازينو البوسفور المطرب الشهير والملحن المقتدر الشيخ سيّد درويش الإسكندري على تخت محمد أفندي العقّاد ، ومعه سامي أفندي الشوّا » . لكن الشيخ سيّد فشل في « البوسفور » فشلاً ذريعاً ، حمله

---

(٧) صبري أبو المجد : « زكريا أحمد » ، المؤسسة المصرية العامة للتأليف والترجمة والطباعة والنشر ، وزارة الثقافة والإرشاد القومي في مصر ، بلا تاريخ ، ص ١٩٨ .

(٨) صبري أبو المجد ، المرجع السابق ، ص ٢٠٠ .

(٩) صبري أبو المجد ، المرجع السابق ، ص ١١٩ و١٩٤ و٢٠٤ .

(١٠) روجعت أعداد الصحيفة يوماً بيوم ، حتى موت سيد درويش سنة ١٩٢٣ ، في مكتبة الجامعة الأميركية في بيروت .

التمثيل ومرسح جديد في كازينو الجلوب

اعلنت ولندا

التمثيل ومرسح جديد في كازينو الجلوب

تجد - اثر الاخبار المحلية والتجارة على الصفحة الثامنة ؛

التمثيل ومرسح جديد في كازينو الجلوب : أول خبر رُصد في صحافة القاهرة يدل على وجود سيد درويش في العاصمة المصرية

(المقطّم : ١ شباط/فبراير ١٩١٧)

على طرد خليلته الشهيرة جليلة ، فعاد إلى الإسكندرية .

وعاود سلامة حجازي ، وكان سكندرياً أيضاً ، زيارته . فأرسل إليه من يدعوه إلى ملاقاته . فأبى الشيخ سيّد إلا أن يوافيه الشيخ سلامة إلى حيث يغني . وأعجب سلامة بإبائه ، بعد صوته ، فعقد وإياه على أن يغني بين الفصول في مسرحيته « غانية الأندلس» في مسرح « برنتانيا » في العاصمة المصرية . وفي أول تشرين الأول/ أكتوبر ١٩١٧ ، غنى الشيخ سيّد للقاهريين ، فلقي إعراضاً كاملاً ، حدا الشيخ سلامة على ما يقرب من توبيخ الحاضرين بسوء تقديرهم . وقال لهم : « . . . ومع ذلك فهو مستقبل الموسيقى والغناء في الشرق وهو خليفتي »[١١] .

لكن الشيخ سلامة مات بعد أربعة أيام ، وعاد سيّد بعد فشله إلى الإسكندرية ، كعادته . وكان القدر يرتب له مع ذلك عودةً إلى القاهرة تختلف عن سابقاتها ، إذ كان الركود أصاب المسارح فيها بعض الشيء . وكانت لكل من علي الكسار ونجيب الريحاني وجورج أبيض ومنيرة المهدية وأبناء عكاشة فرقة تقدم للمصريين في سنوات الحرب ضروب الترفيه المراوحة بين الفكاهة الشعبية والتمثيليات الأوروبية التراجيدية المعرّبة . وكان جورج أبيض ينحو هذا النحو الجدّي . فأوعز إليه صديقه الصحافي جورج طنوس ، أن يستعين ألحان الشيخ سيّد لمغالبة الركود . فذهب جورج إلى الإسكندرية ، وأحضر معه الشيخ سيّد سنة ١٩١٨ بعدما اتفقا على أن يلحن له مسرحية « فيروز شاه »[١٢] . وعلى رغم فشل المسرحية ، إلا أن ذلك كان آخر فشل فني في عمر

---

(١١) محمد علي حمّاد : المرجع السابق ، ص ٨٠ ؛ ومحمود أحمد الحفني : « سيد درويش ، حياته وآثار عبقريته » ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، القاهرة ، ١٩٧٤ ، ص ٩٨ ، وصبري أبو المجد ، المرجع السابق ، ص ١٩٨ .

(١٢) تؤكد سعاد أبيض في كتابها عن والدها : « جورج أبيض » ، دار المعارف ، القاهرة ، بلا تاريخ ، ص ١٥٧ إلى ١٧٠ ، أن سيد درويش عمل في فرقته منذ ١٩١٥ ، عندما كان والدها يقدم عروضاً مسرحية في الإسكندرية . وروايتها تبدو أدق تحقيقاً من الروايات الأخرى ، وإن كانت تُبدي في كتابها نزوعاً إلى تعظيم فضل والدها في إشهار سيد درويش و« التنازل » عنه للريحاني . وقد ظهر إعلان في « المقطّم » ، في ٢٠ تموز/ يوليو ١٩١٨ ، ص ٤ ، يعلن بدء عرض المسرحية في اليوم التالي . وظهر في أول شباط/ فبراير ١٩١٩ ، إعلان في الصحيفة نفسها ، ص ٤ ، يعرض فرقة جورج أبيض مسرحية « فيروز خان » . والراجح أنها هي نفسها « فيروز شاه » ، لأن الإعلان أثبت أن حامد مرسي يغني فيها ١٥ لحناً وضعها الشيخ سيّد .

الشيخ سيّد . إذ كان بين جموع الحاضرين شاعرٌ فتىً اسمه بديع خيري ، على صداقة مع نجيب الريحاني . وكانت في عداد أغنيات « فيروز شاه » أغنية « دِنغي دِنغي » التي كتبها خيري باللهجة السودانية . فلحنها سيّد في الإسكندرية ، دون أن يعرف مؤلفها . وهي أغنية تُطري بوحدة مصر والسودان ، ولم يقيّض لها الاشتهار إلا في أيام ثورة ١٩١٩ . غير أنها كانت الخيط الذي شدّ آصرة المودة بين الرجلين ، وجعلهما ثنائياً فنياً ، لا يُذكر أحدهما دون الآخر . فأخذه خيري إلى الريحاني الذي كلفه أولاً تأليف « مقطوعات استعراضية » بين الفصول ، لقاء أربعين جنيهاً ، فلما نجحت ، استخدمه في تلحين مسرحياته لقاء مائة وخمسين جنيهاً في الشهر . « كله من ده » كانت أول هذه المسرحيات ، وأول عهد لسيّد درويش بالاشتهار العام[١٣] ، فأحله الناس محل سلامة حجازي في السيادة على الغناء . وانتهى بذا عصر الشيخ سلامة ، وبدأ عصر الشيخ سيّد ، عصر الموسيقى العربية المعاصرة .

سبع قصار عراض

كان الريحاني على ذروة من الخلق الحميد . فأباح للشيخ سيّد أن يلحن لمنافسيه في الفرق المسرحية الأخرى ، حتى أخذ يتقاضى هذه الفرق أجوراً تُساوي أجره لدى الريحاني ، وأخذ الجميع يُقبل عليه ، ويزيد في أجره . وفي زمن كانت الفرق الأربع جميعاً (لم يعمل لأبيض إلا في « فيروز شاه » ولحنين من أغنيات مسرحية « الهوّاري ») تعرض مسرحياتٍ غنائيةً وضع ألحانها الشيخ سيّد . ومضت السنون سراعاً ، فأحس

---

(١٣) اختلف المؤرخون في ترتيب المسرحيات الغنائية التي وضع سيد درويش موسيقاها لفرقة الريحاني ، وإن كان معظمهم قال إن « ولو » هي الأولى . أما الدكتورة ليلى تسيم أبو سيف التي نشرت كتابها : « نجيب الريحاني وتطور الكوميديا في مصر » ، في دار المعارف ، القاهرة ، ١٩٧٢ ، فجعلت الترتيب على النحو التالي : قولوا له (١٩١٩) ، ولو (١٩١٩) ، ر ن (١٩١٨) ، فشر (١٩٢٠) ، العشرة الطيبة (١٩٢٠) . ويتضح من تاريخ مسرحية « رن » اضطراب الترتيب عندها . لكن الريحاني في مذكراته ، وفؤاد رشيد في كتابه « تاريخ المسرح العربي » (أنظر كتاب د . أبو سيف المذكور ، ص ٧٤) يتّفقان على أن « ولو » ظهرت سنة ١٩١٨ ، قبل الأخريات . وفي تحقيقنا بإعلانات صحيفة « المقطّم » تبين أن الريحاني قدم « ولو » على مسرح الإجبسيانة في ١٧ تشرين الأول/ أوكتوبر ١٩١٨ ، أول مرة ، ولكنه كان قد قدم على المسرح نفسه مسرحية غنائية لسيد درويش قبل « ولو » ، هي : « كله من ده » ، وبدأ عرضها يوم الخميس أول آب/ أغسطس ١٩١٨ ، طبقاً لإعلان ظهر في « المقطم » في اليوم نفسه .

كورسال

ثلاث حفلات نهارية

MATINEE (ماتينيه)

خاصة بالسيدات لاول مرة

بدار الاوبرا السلطانية

تمثل فرقة جورج أبيض

عبد الله عكاشة واخوته وشركاهم

ثلاث روايات من اهم رواياتهم الخوق ذات الالحان الجميلة والمناظر البديعة

في ايام الاحد ٢٨ والجمعة ٣٠ والاحد ٢٩ ابريل

برامج الستار في الساعة الخامسة بدل العشر قلماً

فرقة جورج أبيض

بدار الاوبرا السلطانية

تمثل فرقة جورج أبيض بدار الاوبرا السلطانية

الفصل الثاني بالصورة المرسومة

اعلان

نموذجٌ عن الإعلانات ، ودليلٌ على ازدهار شارع عماد الدين : إعلاناتُ لميرة المهديّة ، وأولاد عكاشة ، وجورج أبيض .

(المقطّم ١٢ آذار/مارس ١٩١٧)

في نفسه الثقة والقدرة على تشكيل فرقته الخاصة . فشكلها ووضع لها مسرحيتين هما نُقاية ما وضع في المسرح : « شهوزاد » و« البروكة » (سنة ١٩٢١) . إلا أن موهبته في الإدارة لم تكن على ما وُهب في الموسيقى ، فصرف الفرقة ، وهَمّ بالسفر إلى إيطالية ، بعدما خسر أمواله وباع أسهماً امتلكها ، وحصته في بيته في شارع جزيرة بدران بشبرا[١٤] . وقصد الإسكندرية استعداداً للإبحار إلى إيطالية ليتعلم هناك فنون المسرح الغنائي . واستنح السانحة ليعلّم طالبات المدارس نشيده الوطني الجديد : « مصرنا وطننا سعدها أملنا » ، ليغنينه في استقبال سعد زغلول العائد من المنفى . وجاء سعد ، وغنت الطالبات النشيد ، في حومة النصر الوطني ، وغفل الناس عن جنازة ضمت أربعة مشيّعين واروا الثرى شاباً في الحادية والثلاثين اسمه سيّد درويش ، دهمته أزمةٌ قلبيةٌ ليل الرابع عشر من أيلول/ سبتمبر في منزل شقيقته في الإسكندرية ، فمات في الخامس عشر ، قبل أن يؤذّن الديك ، فجراً[١٥] .

لم يخلّف الشيخ سيّد من الأموال الكثيرة التي كسبها شيئاً ، سوى «الحاجة» أي عصاه، والعود ، ورزمة من الأوراق التي دوّن عليها أغنياته ، وولدين ، هما محمد البحر الذي سلف ذكره ، وحسن درويش ، ابنه الذي ولد له في ٢٩ تشرين الثاني/نوفمبر ١٩٢١ ، من زوجته الرابعة ، التي مات عنها وهي دون العشرين ، فبقيت مخلصة له طوال حياتها . وفيما بين زيجته الأولى من أم محمد البحر ، وزيجته الرابعة من أم حسن ، اتخذ ابنة عمه زوجةً ثم طلّقها وهو في الإسكندرية بلا ذنب اقترفته ، فماتت ، وأعرب عن ندمه في طقطوقة « مظلومة ويّاك يا ابن عمي ، الذنب ده ذنبك مش ذنبي » ، (غناها على أسطوانات ميشيان كل من زكي مراد ، وفتحية أحمد) . وفي القاهرة سمعت

---

(١٤) جمعنا باختصار مسار حياته العام من كتابي محمد علي حمّاد ، ومحمود أحمد الحفني ، المرجعين السابقين ، وفي الأول رواية لحياة سيد درويش بقلم ابنه الأكبر محمد البحر .

(١٥) قال ابنه محمد البحر للحاج مصطفى الدنا ، إنه مات مسموماً ، وشُرّحت جثته في المستشفى اليوناني في الإسكندرية ، وقدمت عائلته شكوى إلى الشرطة ضد باشاوات من المدينة كان يمضي سهرته تلك عندهم . لكن التحقيق أُقفل بأمر من سلطات عالية . ويميل المرء إلى تصديق هذه الرواية ، وإلى تصنيف موته اغتيالاً سياسياً ، لأن بيرم التونسي صديقه نُفي في ذلك الوقت بعدما اختبأ عنده من الحكومة سنتين سرّاً . وعتب بيرم لأن الشيخ سيّد لم يودّعه ، لكنه قرأ نعيه في الصحف (محمد علي حمّاد ، المرجع السابق ، ص ١٥٢) . ولذا فبيرم نُفي نفيه الثاني على الأرجح زمن وفاة الشيخ سيّد أو على مقربة من ذلك اليوم . فهل كان الحدثان فعل يدٍ واحدة ؟

له امرأة في زيجة من ابنة جاره ، فلم تُعمّر الزيجة أكثر من يوم .

كان الشيخ سيّد في حياته مبذّراً ، حتى لكأنه كان يعرف أن عمره لن يطول ، ولذا عاش مساحة عمره « بالعرض » ، مثلما يقال . فأنتج نتاج عمرٍ مديد في بضع سنين ، واكتسب أموالاً طائلةً ، أنفقها في سرعةٍ لا تُجارَى . كان على عجلٍ من أمره في كل مجال . وعانى الفقر والجوع من هذا التبذير ، لكن فقره كان « لذيذاً » على قول رفيقه بديع خيري : « معاك كام يا بديع ؟ ـ ثلاثة قروش ، وانت معاك كام ؟ ـ خمسة . ونضم ما معه على ما معي لننفق يومين أو ثلاثة أيام أو أربعة إذا أمكن » . ويروي خيري أنهما لشدة فقرهما سهرا ليلة بطولها ، هذا يؤلف وذاك يلحن ، حتى انتهيا من وضع اثني عشر دوراً ، حملاها إلى صاحب شركة الأسطوانات « مسيو ميشيان » ليقاولاه في السعر . فعرف ميشيان حالهما . فعرض شراء ثمانية من الأدوار بعشرة جنيهات ، زادها إلى اثني عشر جنيهاً . وفيما كان خيري يتابع المقاولة لجعل السعر خمسة عشر جنيهاً ، تناول سيّد درويش الأدوار المدونة ومزقها ، وهو يقول : « هو احنا منبيع ترمس ؟ الدور بجنيه وربع ؟ » ثم خرج حانقاً . وكانت تلك أمثولة لخيري ، على قوله ، في كرامة الفنان[١٦] .

ولعل في هذه الحادثة عبرة لذوي الأقوال المختلفة في مسألة « تشجيع الفن » . فها صغار الفنانين ينعمون اليوم بثرواتٍ عظيمة . ولا يبدو أن البحبوحة المالية تدفع بهم إلى تحسين فنهم وتجويده . ولا يبدو أن الكفاح ضارٌ بالفن واحتمالات تَرَقّيه .

ويروي حسن القصبجي ، وهو من أحماء الشيخ سيّد ومن أعضاء فرقته ، في كتاب « سيّد درويش حياةٌ ونغم »[١٧] ازدهار أعمال الشيخ سيّد في القاهرة ، دون أن تعمّر جيوبه بالمال ، فيقول : « هبطنا عماد الدين ذات ليلة ، في رفقة الشيخ سيد درويش ، وقصدنا مسرح الريحاني ، فإذا بهم يعزفون إحدى أوبريتاته المعروفة . وخرجنا إلى مسرح علي الكسّار المجاور فإذا بهم يعرضون أوبريت أخرى للشيخ سيّد . وعلى مقربة كان « كازينو دي باري » يعرض « العشرة الطيبة » . وخطر للشيخ سيّد أن يعرف

(١٦) « فنان الشعب » ، المرجع السابق ، ص ١٧ وما بعد .
(١٧) المرجع السابق ، ص ١٣٧ .

ماذا يعرض أولاد عكاشة ، وفرقة منيرة المهدية ، فإذا على مسرح الأزبكية أوبريت « هدى » ، وفي فرقة منيرة أوبريت « كلها يومين » ، وهما من تلحين الشيخ سيّد كذلك . وأمام مسرح منيرة كانت السيدة نعيمة المصرية في صالة « الهمبرا » تغني دور « ضيعت مستقبل حياتي » للشيخ سيّد . وضحك سيّد درويش في رضى ، ثم اقترح أن نذهب إلى روض الفرج ، وكان يزدحم في أشهر الصيف بالمقاهي ، وفي كل مقهى تختٌ ومطربٌ وغناءٌ ورقص . وتشاء الصدف العجيبة ، أو قل مفارقات القدر ، أن نجد جميع مطربي هذه المقاهي يغنون أدواراً أو طقاطيق للشيخ سيّد . وجلجلت ضحكة الشيخ سيّد وهو يُخرج من جيبه ثلاثة قروش ، هي كل ما كان معه . . . » .

المخدرات في أغنياته

وتؤثر العامة عن الشيخ سيّد أنه تعاطى الحشيشة ، ومات من فعلها . إلا أن محمد علي حمّاد نشر[١٨] وثيقةً بخط يد سيّد درويش تاريخها الثامن من تموز/يوليو ١٩٢٢ ، أي أنها سبقت وفاته أكثر من عام . وهي رسالةٌ إلى صديقه حسن القصبجي ، كتب في حاشيتها : « أملي أن تكون كما أنا اليوم ، قاطعت كل شيء نظراً لحادثةٍ وقعت أمامي في الخازندار » . ولذا فالاحتمال الأرجح هو أنه مات بنوبةٍ قلبيةٍ ، أو اغتيالاً ، على ما سبق ، لا بإفراطٍ في تعاطي المخدر . ولا ريب في أن الشيخ سيّد غنى للحشيشة والحشاشين ، لكن جميع ما غناه في هذا ، أو ما بلغنا منه على الأقل ، يحضّ على الإقلاع عن المخدرات وعلى بيان مساوئها :

١ ـ أغنية « يا ما شاء الله عالتحفجية » التي تُعرف باسم لحن الحشاشين (من مسرحية « رن » ، ومسجلة بصوته(*) على أسطوانة أوديون) ، يقول مثلاً في أواخرها : « يحرّمْ علينا دوقتك ياجوزة ، روحي وانتِ طالقة مالكيشي عوزة » .

٢ ـ أغنية « إشمعنى يا نُخّ الكوكايين كُخّ » (من مسرحية « رن » أيضاً ، ومسجلة على أسطوانة بيضافون) ، مؤثرة جداً في تبيان مضارّ المخدر ، إذ يقول : « صحة ما

---

(١٨) المرجع السابق ، ص ١٢١ .

(*) حيثما لا نذكر اسم المغني ، نقصد أن المغني هو سيّد درويش .

صحة ، لا إله إلاّ الله . نشمّه أبيض يطلع إسود .
يا ما حُكّما وأجزجية ياما حانوتية وتُربيّة (حفّارو القبور)
بقوا أغنيّا على حتة كوكايين ، هيه شوف الدنيا
. . وآخرتها تربيتي تيتي عالعباسية (مستشفى الأمراض العصبية)
حوشيني يامّا عالعباسية » .

٣ ـ وفي أغنية « أبو عَيْدَه قول لابو خَمْدَه » (من مسرحية « كله من ده » ، ومسجلة على أسطوانة أوديون) ، يضيف إلى رفض المخدرات على إطلاقها ، مفاضلة بين المخدر الوطني (المنزول) والمخدر الأجنبي ، فيقول :
« ما هو ده من ده والله يا سيدنا
بس ده منزول شغل أوروبه ، أما ده وطني
حتى الفرنجة في الكيف بُرّيه
هيّ الأمزجة فيها باشا وبيه
خمراً ميّت ، كوكايين ميّت ، ويسكي ميّت ، منزول ميّت
إن شا الله موتة وطنية أحسن م الموته الإفرنجية » .

وأغنيات الشيخ سيّد في أحوال الحشاشين عينةٌ من غنائه لطوائف الناس وأصحاب المهن . فله أغنياتٌ للسقّايين ، وللسودان ، والرشايدة ، والشيّالين (الحمّالين) ، والشعراء ، والأروام ، والمراكبية ، والموظفين ، والمرأة ، وأبناء الذوات ، والوارثين ، والصنايعية ، والمغاربة ، وتجار العجم ، والجزارين ، والحمّارين ، والباعة ، والصعايدة ، والسيّاس ، والنُّدلة (الغرسونات) ، والبوبجية ، والعربجية ، والنشالين ، وبائعي اليانصيب ، والفتوّات . ذلك أن سيّد درويش نشأ في حي شعبي ، فلما انتقل إلى القاهرة اتخذ سكنه في باب الخلق أولاً ، ثم في شارع جزيرة بدران في شبرا ، وهما حيّان من الأحياء الشعبية . وكان بديع خيري أيضاً يسكن شبرا . ولذا لم يأنفا الغناء والتأليف في أي أمر أو مهنة ، ولم يتوانيا عن أي تعبير يخطر لهما . وفي جزيرة بدران نزل الشيخ سيّد يوماً ليلاحق حمالاً كان يتغنى بنداء . فحفظ النداء وألّف له خيري طقطوقة شهيرة عن الصناعة الوطنية وبائعي الجرار : « مليحة قوي القُلّل القناوي » . ومكان سكناه كان مصدر إلهام لإحساسه الشعبي الفطري في مضمون

اللحن ، وفي مضمون الكلام والمعالجة ، وفي وُجهة المخاطبة . وعزز هذا المنحى اشتغاله للمسرح الذي عمل فيه على الإعراب عن مشاعر مختلف الفئات التي يعرض للمسرحية أن تعالج مشكلاتهم ، مثل الجنود في مسرحية الهلال ، أو المرأة في مسرحية الانتخابات . وأشهر أغنيات الطوائف الشعبية لحن الصنايعية (الحلوة دي ، من مسرحية « ولو ») ولحن السقّايين (يهوّن الله يعوّض الله ، من مسرحية « ولو » ـ وفيها يشكو حال السقّايين ، بعدما التزمت شركةٌ أجنبية توزيع المياه بالقساطل) ، ولحن الموظفين (هزّ الهلال يا سيّد ، من مسرحية «كله من ده » ـ وفيها تأييدٌ لإضراب الموظفين قبيل ثورة ١٩١٩ الوطنية) ، وبائعي التفاح (يا نواعم يا تفاح ـ من مسرحية « ولسّه ») ، وبائعي البلح (يا بلح زغلول ـ التي غنتها نعيمة المصرية على أسطوانة ميشيان ، حين حرّمت السلطات البريطانية ذكر اسم سعد زغلول ، فتوسل بالأغنية إلى ترداد اسم الزعيم الوطني دون أن يقوى الاحتلال على منعها . وانتشرت الأغنية كالنار في الهشيم وأخذت مصر كلّها ترددها بعد أيام معدودات) ، ولحن السيّاس (يمينك شمالك ، من مسرحية « إشّ » ، وغناها الشيخ سيّد على أسطوانة أوديون ، وفيها تلميح إلى مصر وسيرتها) ، ولحن النُّدلة (أي « الغرسونات » ، واسم الأغنية « إينا سروبي » ، من مسرحية « ولسّه » ، غناها عبد القادر قدري على أسطوانة بيضافون ، وفيها كثيرٌ من العبارات اليونانية التي كانت شائعةً في الإسكندرية عند هذه الطائفة من المستخدَمين) .

ولا مراء في أن غناءه للناس ومشكلاتهم ، يَسّر لأغنياته أن تنتشر في مصر في أيام ، فيخالها المستمع من الغناء الشعبي المتوارث . ولم يكن في التزامه الشعبي أي تصنّع أو تكلّف . ففي أغنية الفلّاحين ، طلعت يا محلا نورها ، (من مسرحية « قولوا له » ، غنتها فتحية أحمد على أسطوانة ميشيان) تقول الفلاحة :

ندِر عليَّ يا خلّي لو يطفي شوقي
لاطبخ ملوخية وادبح جوزين عتاقي

ويعقّب رئيس جمعية أصدقاء سيّد درويش في بيروت الحاج أبو خليل مصطفى الدنا ، على هذا بقوله إن الفلاحة في أغنية سيّد درويش نطقت مثل الفلاحين ، فلم

تقل : « لو يطفي شوقي لاشتري خاتم الماس » مثلاً ، بل احتفلت بأعظم ما لديها . . . الملوخية وذبح الطير[١٩] .

الأشكال الموسيقية في أغنيته

ويحلو لكثير من نقّاد الأغنية العربية ألا يدققوا في المواضع والوجوه التي أحدث فيها الشيخ سيّد ثورته في الموسيقى العربية ، فيتصورون أنه أقام كل أمجاده الفنية على نقض كل ما سبقه ولفظه ورفضه ، غير أننا لو دققنا في الأدوار العشرة التي وضعها الشيخ سيّد ، وهي جزءٌ خطيرٌ من تراثه ، لوجدنا أنه التزم شكل الدور الذي وضعه السابقون ، واستفاد من تطويرهم لهذا الشكل ، وبنى عليه أدواره . وتناولت ثورته مضمون اللحن وأساليب التعبير فيه ، دون الشكل . والدور أغنية دسمة تبدأ بلحن يتكرر مرتين قبل أن يبدأ تطويره ، فتخالطه الآهات قبل أن يبلغ الذروة ثم الختام . هذا الشكل استقر عليه الدور قبل سيّد درويش . وأقدم ما يُروى في تاريخ الدور أن الشيخ محمد عبد الرحيم المسلوب الذي عُمّر مائة وأربعين سنة (١٧٨٦ ـ ١٩٢٦) وضع أدواراً على أصول سابقةٍ غير بيّنةٍ ، فاستند إليها عبده الحامولي ومحمد عثمان وغيرهما ليضعوا أدواراً متطورة . فغنّى عبده الحامولي من ألحانه دور : الله يصون دولة حسنك ، ودور عشنا وشفنا وغيرهما . لكن محمد عثمان أبدع في الأدوار ووضع عدداً كبيراً منها ، أشهرها روائعه الخالدات : يا ما نت واحشني ، وأصل الغرام نظرة ، وحظ الحياة ، وفي البعد ياما ، وعشنا وشفنا (غير لحن الحامولي) ، وكادني الهوى (الرائع) . ونسج سيّد درويش أدواره العشرة الخالدة على المنوال ذاته ، إلا أنه آتى جديداً في مضمون اللحن ، فكان في دور أنا هويت أول من أحدث التعبير « الدرامي » في الغناء العربي على قول محمد عبد الوهاب . وتعمّد الشيخ سيّد في أدواره أن يجعل المقام الأساسي في كل دور ، واحداً من المقامات التي كانت لا تُستخدم في الغناء آنذاك ، أو من المقامات التي كانت تُستخدم نادراً ، لتلوين المقامات الرائجة كالراست والبياتي والصبا والعجم . وفيما يلي ثبت لهذه الأدوار العشرة ، بترتيبها الزمني المقارب :

---

(١٩) معظم المعلومات في شأن الأسطوانات والمغنين ، متخذة من بيان الأسطوانات في آخر كتاب د . محمود الحفني ، المرجع السابق .

١ ـ ياللي قوامك يعجبني (مقام حجاز تكريز ، على أسطوانة ميشيان . وقد نسبه إلى سي إبراهيم القباني المطرب الشهير في أوائل الحرب الكونية الأولى ، لأنه خشي حكم الناس وهو لما يزل مغموراً ، فحضر القباني إلى الإسكندرية وشاجره في الأمر قبل أن يعقدا آصرة الصداقة بينهما) .

٢ ـ عواطفك دي أشهر من نار (مقام نوى أثر ، بصوته ثم بصوت زكي مراد على أسطوانة ميشيان . وتؤلف الأحرف الأولى من كل صدرٍ وعجزٍ في شعر هذا الدور عبارة : « عباس حلمي خديوي مصر » . وكان ذكر اسم عباس حلمي محظوراً بعدما عزله الإنجليز في ١٩ كانون الأول/ديسمبر ١٩١٤ . ولذا فالأغنية ظهرت على الأرجح مطلع سنة ١٩١٥ وانتشرت انتشاراً عظيماً لأسبابٍ سياسيةٍ ، على الرغم من ظاهرها العاطفي) .

٣ ـ الحبيب للهجر مايل (مقام راست سازكار ، على أسطوانة ميشيان) .

٤ ـ عشقت حسنك (مقام بستَه بكار ، على أسطوانة ميشيان) .

٥ ـ يا فؤادي ليه بتعشق (مقام عجم عُشيران ، على أسطوانة ميشيان)[٢٠] .

٦ ـ في شرع مين (مقام زنجران ، بصوته ثم بصوت زكي مراد ، على أسطوانة ميشيان . وهذا المقام سمعه الشيخ سيّد من مغنٍ أرمني ، فأحياه في الموسيقى العربية بهذا الدور . ويُسمّى المقام في مصر زنكلاه) .

٧ ـ أنا عشقت (مقام حجاز كار ، على أسطوانة بيضافون . وتسجيلات الشيخ سيّد التي بقيت لنا على أسطوانات ، لا نجدها إلا على أسطوانات واحدة من الشركات الثلاث : ميشيان ، وبيضافون ، وأوديون . وما سُجّل على أسطوانات الأخيرتين إنما سُجّل بعد استقراره في القاهرة سنة ١٩١٨ . أما أسطوانات ميشيان فبعضها قبل ١٩١٨ ، وبعضها بعد ذلك العام) .

٨ ـ ضيعت مستقبل حياتي (مقام قار جغار ، أي بياتي شوري ، على أسطوانة بيضافون) .

---

(٢٠) محمد البحر يضعه في المرتبة الأولى . أنظر : محمد علي حمّاد ، المرجع السابق ، ص ٤٨ .

٩ ـ أنا هويت وانتهيت (مقام حجاز كار كُرد ، على أسطوانة بيضافون ، وغناه الشيخ سيّد قبيل وفاته سنة ١٩٢٣) .

١٠ ـ وله دور عاشر : يوم تركت الحب ، لم يَتسنَّ له غناؤه ، فسجله محمد أنور على أسطوانة ميشيلان بعد مماته . كذلك خلّف سيّد درويش مطلعي دورين لم يُكملهما على مقام البياتي ، وكأن القدر شاء له ألاّ يضع دوراً على مقامٍ رائج . وهما : يلزم بقى نهني الفؤاد ، وشكيت يا قلبي من ليلتين .

تقليدي في الشكل

وتمسّك الشيخ سيّد بالشكل التقليدي في تلحين الموشح والطقطوقة أيضاً ، على رغم ثورته العارمة في مضمون اللحن والتعبير الموسيقي . وكان له في الموشحات سبعة عشر موشحاً تراوح بين اللحن الطروب ذي الإيقاع الوقور والتفعيلات العريضة (كلما رُمْتُ ارتشافاً ، ومنيني عزّ اصطباري) والموشح السريع والقصير (يا بهجة الروح) . ولعل معظم محبي الموشحات العرب يظنون أن موشحه الأشهر يا شادي الألحان ، إنما هو من المأثورات الشعبية القديمة ، لشدة اتصاله بوجدان الناس وتراثهم . ومن أشهر موشحات سيّد درويش أيضاً : صِحتُ وجداً ، وطُفْ يا دُرّي ، ويا نديمي واتني بالمُدام ، والتوشيح الديني : إن ميلاد الرسول المصطفى . ويلاحَظ في جميع هذه الموشحات التي بقيت لنا منها تسجيلاتها ، أن الشيخ سيّد لزم الموشح ذا الدورين والخانة والغطاء ، الذي تتشابه فيه ألحان الدور الأول والدور الثاني ، والغطاء (وهو الخاتمة) . أما لحن الخانة (وهي المقطع الثالث) فيختلف . وقد غنت لور دكاش على أسطوانات « باسيفيك » اثنين من أجمل تواشيح الشيخ سيّد : يا عذيب المرشف ، ويا ترى بعد البعاد .

ووضع الشيخ سيّد كثيراً من الطقاطيق ، أحصى منها حمّاد[٢١] ستاً وستين طقطوقة ، التزم فيها نعرفه منها شكل الطقطوقة التقليدي ، الذي يحتوي على عددٍ من

---

(٢١) « سيّد درويش حياة وتغنم » ، المرجع السابق ، ص ١٨٤ و١٨٥ .

الأغصان أو المقاطع ذات اللحن المتشابه ، فيعود بعد كل غصن إلى ترداد المذهب ، وهو المطلع .

أشهر هذه الطقاطيق : يا عزيز عيني ، وأهُه ده اللي صار ، ويا بلح زغلول (عبد اللطيف البنا على بيضافون ، ونعيمة المصرية على ميشيان) ، وبصارة براجة (بصوته وبصوت منيرة المهدية على أسطوانتين بيضافون) ، وحرّج عليّ بابا ماروحش السينما (وهي طقطوقة جميلة غناها على أسطوانة بيضافون) ، وخفيف الروح بيتعاجب (من مسرحية « قولوا له » ، وغنّاها زكي مراد ومنتهى الوحيدة على أسطوانتين ميشيان) وزوروني كل سنة مرّة (وقد غناها أولاً حامد مرسي في الإسكندرية قبل ١٩١٧ ، وهي أغنيةٌ مأسويةٌ لشابٍ يُحتضَر ويدعو فيها أحباءه إلى زيارة قبره مرةً في السنة . وكان حامد يغنيها في بعض المسارح فيطلب الجمهور سماعها تكراراً فيتأخر عرض المسرحيات . وغناها فيما بعد على أسطوانتين ميشيان زكي مراد وفتحية أحمد . وتتميز بطابع الشجن والطرب والإيقاع المتهادي ، على غير ما أعدّها الأخوان رحباني فيما بعد فغنتها فيروز على أسطوانة الشركة اللبنانية للتسجيلات الفنية) ، ويا بابا ليه ما تدلعنيش (غنتها منتهى الوحيدة على أسطوانة ميشيان) ، ويا أمي ليه تبكي عليّ (أغنية الجهادية ، وهي أغنية وطنية من استعراض « الطاحونة الحمراء » ، في مسرح البوسفور . وغناها كلّ من الست تودد ونعيمة المصرية ومحمد بخيت على أسطوانات ميشيان) ، ويا ناس انا مُتّ في حبي (وهي من الطقاطيق الرائعة في إيقاعها الوقور وجُملها اللحنية العريضة الجميلة للغاية ، وقد غناها حديثاً إسماعيل شبانة) . وفي الإمكان إحصاء طقاطيق أخرى لم يُدْرجها حمّاد في تعداده المذكور مثل الحلوة دي (من « ولّو » ، غنتها فتحية أحمد على أسطوانة ميشيان) ، ولحن العربجية الذي يحتوي على ثلاثة أغصانٍ من دون مذهب ، وفي الإمكان إذن اعتدادها تنويعاً في شكل الطقطوقة . وليس من تسجيلٍ لها إلا بصوت محمد البحر ، ابن سيد درويش ، في الثلاثينيّات ، وتسجيلٍ بصوت ابنه إيمان البحر درويش ، في فيلم « حكاية في كلمتين » ، وتسجيلٍ حديثٍ بصوتِ الفرقة اللبنانية للموسيقى . ويقول قائد الفرقة سليم سحّاب ، إن جملة المذهب الموسيقية هي أطول جملةٍ موسيقيةٍ يعرفها في الموسيقى الغربية والعربية على السواء ، إذ يبلغ طولها اثنتين وأربعين وحدة .

الموسيقى المسرحية

لحّن سيّد درويش مئتين وثلاثاً وثلاثين أغنية مسرحية على الأقل في ثلاثين تمثيلية غنائية واستعراضاً وأوبرا . لحّن في بعضها لحنين وفي البعض الآخر ثمانية عشر لحناً . وانفرد في تلحين البعض ، واشترك في البعض الآخر ملحّنون غيره : كامل الخُلعي وإبراهيم فوزي وأمين صدقي وآخرون . وتُعدّ أوبريتات الشيخ سيّد تطويراً عظيماً للمسرح الغنائي الذي أسّسه القبّاني واسكندر فرح وبرز فيه سلامة حجازي محتذياً فنون الأوبرا الإيطالية التي أخذت تشاهدها مصر منذ عهد الخديوي إسماعيل . وكان الشيخ سيّد أوّل من وضع افتتاحية موسيقية تُعزف قبل رفع الستارة . وهذا ثبتٌ لمسرحياته مثلما حققناها استناداً إلى مراجع سلف ذكرُها ، وإعلانات الصحف ، وموسوعة المسرح المصري البيليوجرافية ١٩٠٠ ـ ١٩٣٠ :

لفرقة جورج أبيض (اثنتان) :

١ ـ فيروزشاه (٢٠ تموز/يوليو ، ١٩١٨)، وفيها سبعة ألحان[٢٢] . وفي إعلان « المقطّم » ، أول شباط/فبراير ١٩١٩ ، أنّ فيها خمسة عشر لحناً . وكادت هذه الألحان تضيع ، لولا تسجيل حامد مرسي لها . وقد عمل حامد مع الشيخ سيّد زمناً .

٢ ـ الهوّاري (ثمّة إعلانٌ في المقطّم ، ٣١ تموز/يوليو ، ١٩١٨)، يُنبىء بعرضها مع مسرحياتٍ أخرى . والراجح رُغم ذلك أن هذا كان عرضها الأول ، لأن ثمة إجماعاً على أن « فيروزشاه » كانت أولى مسرحيات سيّد درويش لفرقة جورج أبيض) . وفي المسرحيّة لحنان لسيّد درويش ، ولذا يُغفلها بعض المؤرخين في تعدادهم لأوبريتاته .

لفرقة نجيب الريحاني (سبع) :

٣ ـ كلّه من ده (١ آب/أغسطس ، ١٩١٨)، أدرجها حمّاد[٢٣] ، وأغفلتها الدكتورة أبو سيف[٢٤] . وفيها أحد عشر لحناً للشيخ سيّد ، ولحن لأمين صدقي . ومن

---

(٢٢) محمد علي حمّاد ، المرجع نفسه ، ص ١٧٨ ، والمرجع يذكر عدد ألحان جميع المسرحيات الأخرى التي أحصاها وأسماء الأغنيات أيضاً .

(٢٣) المرجع السابق ، ص ١٧٦ .

(٢٤) المرجع السابق ، ص ٣٠٠ و٣٠١ .

اهمّ أغنياتها « أبو عَبدَة » ، ولحن الموظّفين (هزّ الهلال يا سيّد ، بصوته على اسطوانة أوديون) . وهذا اللحن الأخير وضعه سيّد درويش للموظّفين الذين أضربوا تأييداً للحركة الوطنية ، فخُصمت من رواتبهم أجرة عشرين يوماً .

٤ ـ ولو (١٧ تشرين الأول/ أوكتوبر ، ١٩١٨) ، وفيها اثنا عشر لحناً ، منها لحن السقّايين الذي كتب شعره بديع خيري .

٥ ـ إشّ (١٦ كانون الثاني/ يناير ١٩١٩)[٢٥]، وفيها اثنا عشر لحناً، وهي تتناول بعض واقعات ثورة ١٩١٩ الوطنية .

٦ ـ قولوا له (١٧ أيار/مايو ، ١٩١٩) ، وفيها عشرة ألحانٍ ، منها القُلل القِناوي ، وألّفها خيري أيضاً .

٧ ـ رِنّ (٢٣ تشرين الأول/ أكتوبر ، ١٩١٩) ، وفيها ثلاثة عشر لحناً ، منها لحنان للحشاشين ، وأغنياتٌ وطنية .

٨ ـ العشرة الطيّبة (١١ آذار/مارس، ١٩٢٠)[٢٦]، وفيها ستة عشر لحناً، أشهرها : على قدّ الليل ما يطوّل ، وعلشان ما نِعلا ، واتمخطري يا عروسة واتهنّي (أغنية الأفراح الرائعة التي غنّتها المطربة اللبنانية المُجيدة وداد) . وضع المسرحية محمد تيمور اقتباساً من مسرحيّة « اللحية الزرقاء » الفرنسية ، وألّف أغنياتها بديع خيري . وفيها تهكّمٌ بحكم الأتراك والمماليك . وقد أحنقت الطبقة الحاكمة في مصر على سيّد درويش والريحاني وتيمور ، وجعلتها تُناهض فنّ درويش بعد مماته ، ولم تُرضِ الوطنيين في الوقت نفسه . وسنأتي على ذكر هذا فيما بعد .

٩ ـ فَشّر (٢٦ آذار/ مارس، ١٩٢٠)، وفيها عشرة ألحانٍ، أشهرها أبو الكشاكش

---

(٢٥) اتّفق تاريخ د. أبو سيف ، المرجع السابق ، مع تحقيقنا لتواريخ الإعلان بالأوبريتات في صحيفة « المقطّم » ، فيما يتعلّق برواية « ولو » . أما « إشّ » فأثبتنا لعرضها الأول ما اعتمدناه من « المقطّم » ، وهو يسبق ما أثبته د. أبو سيف خمسة أشهرٍ ونيّفاً . ولذا فهو أدعى إلى الثقة .

(٢٦) لم نعثر لها على إعلانٍ في « المقطّم » لدى عرضها الأول مع فرقة الريحاني ، بل لدى عرضها فيما بعد مع فرقة سيّد درويش . وجاء في كتاب : « مسرح محمد تيمور » لعلاء الدين وحيد ، الهيئة المصرية العامّة للكتاب ، ١٩٧٥ ، ص ١٣٣ ، أنّ « العشرة الطيّبة » ظهرت أول مرةٍ في ١١ آذار/مارس ، ١٩٢٠ ، لا في ٢٣ منه ، على ما تقوله د. أبو سيف . وأكّد حمّاد التاريخ الأول .

مساء اليوم — في الاوبرا السلطانية

بمعاونة التمثيل العربي

واعظم واجمل ما رأته المراسح المصرية

المتصرف بالغزال. ملهى فرح افاون

اوبرا كوميك رقص — ٣ فصول لحضرة

حضرة الاستاذ ابراهيم دعيبس

فصلت آنفا في الطرب والانشراح والانطباق على التمثيل

يمثل الاستاذ جورج ابيض

من المصرين الذين ... الشيخ ...

٦٠ ممثلا وممثلة — ٤ جوقات — اوركسترا تام

ليلة وحيدة في الاوبرا — احضروا التذاكر قبل مقامها

الاحتفال بجوار التمثيل العربي هذا المساء

حيث يمثلها حضرة السيدة منيرة المهدية

كرمن باللغة العربية

CARMEN EN ARABE

السيدة منيرة المهدية — الاستاذ حسن بك رفعت

رواية اش

في تياترو الاجبسيانة

ليلة الخميس الاولى من يوم الخميس ١٦ يناير

استعدادا لظهور الرواية

رواية اش — ...

رواية اش — ...

رواية اش — ...

(اش)

سرح كاري

زوروا

محلات ابراهيم ا ن شركاه الموسيقى

أول عرض لمسرحية إش : الخميس ١٦ يناير في تياترو الإجبسيانة . وفوق إعلان فرقة الريحاني إعلانان لفرقتي جورج أبيض ومنيرة المهدية

(المقطم ١٦ كانون الثاني/يناير ١٩١٩)

(وغنّاها الريحاني على أسطوانة « باتيه » ، وفتحية أحمد على أسطوانة ميشيان) .

لفرقة علي الكسّار (إحدى عشرة) :

١٠ ـ فلفل (١٩ حزيران/يونيو ، ١٩١٩)، وهي مسرحيةٌ أهملها المؤرخون ، وأثبتتها موسوعة المسرح المصري ، من إعلانٍ في صحيفة « مصر » .

١١ ـ ولسّه (٢١ أيلول/ سبتمبر ، ١٩١٩) ، وفق نبأ في « المنبر » . وله فيها أربعة ألحانٍ من تسعة ، وأشهرها لحن العربجية المؤثّر ، وإينا سروبي .

١٢ ـ قلنا له (١٧ تشرين الأول/أكتوبر، ١٩١٩)، وفق إعلانٍ في «الأهرام»، وفيها سبعة ألحانٍ للشيخ سيّد ، ولحنان للخلعي . وهي ردٌّ على مسرحية « قولوا له » ، للريحاني ، في المساجلة الطريفةِ بين فرقتيهما ، اللتين كان الشيخ سيّد يلحّن لهما في آن .

١٣ ـ مرحب (١٩ تشرين الثاني/ نوفمبر، ١٩١٩)، وله فيها ثلاثة ألحانٍ من أحد عشر لحناً . واتّهمه محمد تيمور في إحدى محاكماته الأدبية بسرقة ألحانها من كامل الخلعي[٢٧] .

١٤ ـ أحلاهم (٤ شباط/ فبراير ، ١٩٢٠) ، وله فيها عددٌ غير معروفٍ من أربعة عشر لحناً ، وضعها معه الخلعي وإبراهيم فوزي .

١٥ ـ راحت عليك، أو بنت الحاوي (٣ تموز/يوليو ١٩٢٠)[٢٨]، وفيها ستة عشر لحناً لدرويش واثنان لكامل الخلعي ، وأشهرها محاورة « ادي ست الكلّ زيّ الفل » ، التي غنّاها مع حياة صبري ، (على أسطوانة أوديون) ، وأغنية : « والله تستاهل يا قلبي » (لحن الغرباء الرائع ، على أسطوانة أوديون ، وقد ألّفها أمين صدقي) ولحن العقد (محاورةٌ أخرى مع حياة صبري ، على أوديون) .

١٦ ـ اللي فيهم (١٠ شباط/فبراير، ١٩٢١)[٢٩]، وفيها سبعة ألحانٍ للشيخ سيّد أشهرها اللحن السوداني أشنجردام (على أسطوانة أوديون) ، ويا فرحتي بجواب محبوبي

---

(٢٧) علاء الدين وحيد ، المرجع السابق ، ص ٦٩ .
(٢٨) إعلانٌ في « الأهرام » ، في اليوم المذكور .
(٢٩) إعلانٌ في صحيفة « مصر » ، في اليوم المذكور .

(غنّتها سمحة المصرية على أسطوانة أوديون) .

١٧ ـ أم اربعة واربعين (٢٠ شباط/فبراير، ١٩٢٢)، وفيها تسعة ألحانٍ، أشهرها أغنية الأفراح : يا عشّاق النبي الجميلة جداً ، وأغنية يا هادي يا هادي ، التي أعاد غناءها حفيده إيمان البحر درويش .

١٨ ـ البربري في الجيش(٢٨ آذار/مارس ، ١٩٢٣)[٣٠]، وفيها تسعة ألحانٍ له .

١٩ ـ الهلال (١٩ حزيران/ يونيو ، ١٩٢٣)[٣١] ، وفيها عشرة ألحانٍ أشهرها : إحنا الجنود زيّ الأسود ، والمسرحيّة بعض ما ظهر من أعمالٍ وطنيةٍ بعد ثورة ١٩١٩ .

٢٠ ـ الانتخابات (٢٧ أيلول/سبتمبر ، ١٩٢٣)، وتاريخها مؤكدٌ قطعاً ، لأنه يلي موت الشيخ سيّد ، بعد اثني عشر يوماً . وكان قد أكمل فيها ثلاثة ألحانٍ ، فأكمل الباقي بعد موته إبراهيم فوزي[٣٢] .

لفرقة منيرة المهديّة (اثنتان) :

٢١ ـ كلّها يومين (١٣ أيار/مايو، ١٩٢٠)[٣٣]، ألفها الشيخ محمد يونس القاضي ، وفيها عشرة ألحانٍ ، غنّت منها منيرة المهديّة على أسطوانات بيضافون : نم يا خوفو ، ويحيا العدل ، وجانا الفرح جانا ، وصابحة الزينة ، وسبيرتو ، وانتصارك يا منيرة ، وأنا رأيت روحي في بستان .

٢٢ ـ أوبرا كليوباترا ومارك أنطوني[٣٤] . والفصل الأول معظمه ، وأربعة ألحانٍ

---

(٣٠) إعلانٌ في « المقطّم » في اليوم المذكور ، ص ٣ .

(٣١) إعلانٌ في « المقطّم » في اليوم نفسه ، لم يُفصح بتاريخ العرض الأول ، لكنّ الإعلانات السابقة دعت إلى ترقّب الرواية « لأول مرة » .

(٣٢) الإعلان بها ظهر في « المقطّم » ، في ٢٥ أيلول/سبتمبر ، ١٩٢٣ ، ص ٦ .

(٣٣) ظهر الإعلان بها في « المقطّم » ، ١٢ أيار/مايو ، ١٩٢٠ ، ودوّن موسيقاها في ٢٠ أيار/مايو ، المايسترو محمود خطّاب .

(٣٤) الأوبرا مسرحيةٌ غنائيةٌ أيضاً ، لكن الطول والطابع الجدّي يغلبان عليها . وجاء في إعلانٍ أول في « المقطّم » في ٥ كانون الأول/ديسمبر ١٩٢٢ ، أن كليوباترا ستُعرض « قريباً جداً » . ثم ظهر إعلانٌ ثانٍ في ٢٠ كانون الثاني/يناير ، ١٩٢٣ ، يُعلن عرض المسرحية ابتداءً من مساء الخميس ٨ شباط/فبراير ، ١٩٢٣ . إلاّ أن الأوبرا لم تُعرض .

أخرى ، وضعها الشيخ سيّد ، ثم مات قبل أن يُتمّها . وتروي منيرة في قصة حياتها التي روتها لإذاعة القاهرة، أن الشيخ سيّد رفض أن يلحّنها أولاً ، لأنه كان يريد من أحمد شوقي أمير الشعراء مؤلفها ، أن يكف عن اللّواذ بالأسرة المالكة وفؤاد الأول . لكنّها وسّطت الريحاني . فتفاوضوا في الأمر في ميناهاوس ، ودفعت له ألف جنيهٍ ، فاشترط ألاّ يحضر شوقي الإعداد للمسرحية إلاّ بعد تمامها . وأحضر الشيخ سيّد الفتى الطالع محمد عبد الوهّاب ، وأسند إليه دور مارك أنطوني ، بعدما كان عبد الوهّاب عمل بديلاً من الشيخ سيّد في أوبريت « شهوزاد » سنة ١٩٢٢ ، لوعكةٍ ألّمت به . ولما مات سيد درويش قبل إتمام الأوبرا ، كلّفت عدداً من الموسيقيين إتمامها ، لكنها لم ترْضَ ، ولا رضي شوقي بما عُرض عليهما من ألحان . وتخرّج عبد الوهّاب من المعهد الموسيقي سنة ١٩٢٧ وأكمل الأوبرا ، وعمل عند منيرة أشهراً ، ارتفع أجره فيها من جنيهٍ إلى عشرين جنيهاً . وأوقف عبد الوهّاب عمله في الأوبرا بعد أشهرٍ ، فأتت منيرة بفتحيّة أحمد لتحلّ محلّه في دور مارك أنطوني . واستمرّ بذا عرضها .

لفرقة أبناء عُكاشة (ثلاث) :

٢٣ ـ هُدى (١ كانون الثاني/يناير ، ١٩٢١)[٣٥] ، وفيها ثمانية عشر لحناً . ولعل بعضاً كان يسمّيها أيضاً « عروس النيل » . وضع كلامها عمر عارف .

٢٤ ـ عبد الرحمن الناصر (٣ كانون الثاني/ يناير ، ١٩٢١) ، ألّفها عبّاس علاّم . وفيها أربعة عشر لحناً جميعها باللغة الفصحى . ومعظم هذه الأغنيات وطني .

٢٥ ـ الدرّة اليتيمة (٢٥ حزيران/ يونيو ، ١٩٢٣)[٣٦] ، وفيها ستة ألحانٍ ، جميع كلامها باللغة الفصحى أيضاً .

---

(٣٥) هذا التاريخ وتاريخ مسرحية « عبد الرحمن الناصر » هما اللذان ضبطناهما في « المقطّم » ، ٢٤ كانون الأول/ديسمبر ، ١٩٢٠ . وقد بدا لنا أنهما ليسا تاريخَيْ العرض الأول . إلا أن نقداً ظهر للمسرحيتين في صحيفة « الأفكار » في ٤ كانون الثاني/يناير ، وفي صحيفة « الأخبار » في ١٠ كانون الثاني/يناير ، أزال الشك في هذا الشأن .

(٣٦) وفق إعلانٍ في صحيفة « البلاغ » ، في اليوم المذكور .

« شهوزاد » وصور سيد درويش وحياة صبري وزكي عكاشة وغيرهم .
(روز اليوسف ٦ كانون الثاني /يناير ١٩٢٧)

لفرقة سيّد درويش (اثنتان)

٢٦ ـ شهوزاد (٣٠ حزيران/يونيو، ١٩٢١)[٣٧]. وقد ظلّت الصحف تنشر اسم المسرحية بالواو لا بالراء خمس عشرة سنةً على الأقل. وقال بيرم التونسي في تفسير ذلك: « بعدما نُفيت من مصر سنة ١٩١٩، تمكّنت من العودة باختصار اسمي في جواز السفر، فلم يتنبّه أحدٌ في قلم الجوازات إلى حقيقة شخصيتي. ولازمتُ الشيخ سيّد درويش اشترك معه في تأليف وتلحين رواية شهرزاد بعيداً عن النشاط السياسي، وكان الاسم الذي اقترحناه للرواية أولاً هو: « شهوزاد »، إشارةً إلى شهوات العائلة الحاكمة. ولكن الرقابة منعت ذلك الاسم فعدّلته»[٣٨]. وفي المسرحية خمسة عشر لحناً، كثيرٌ منها يُغنّى للجنود، وأشهرها: أنا المصري كريم العنصرين، وأشجع جيوش في العالم جيوشنا، وهي معروفةٌ على الخصوص في تسجيلٍ لفرقة الإذاعة المصرية بقيادة محمد حسن الشجاعي، أخرجه زكي طليمات، سنة ١٩٤٣ على مسرح الأزبكيّة. وشهوزاد أوّل مسرحيةٍ غنائيةٍ قدّمها الشيخ سيّد بعد تأسيسه فرقته الخاصة (فرقة دار التمثيل العربي). اقتبسها عزيز عيد.

٢٧ ـ البروكة (٢٤ تشرين الثاني/نوفمبر، ١٩٢١)[٣٩]، وفيها اثنا عشر لحناً، أعظمُها لحن الشيطان، ولا يتجاوز طوله دقيقةً ونصف دقيقةٍ، ولعلّه أعظم الألحان المسرحية التعبيرية على الإطلاق، ويصوّر صراع الشيطان والملائكة. وضع كلمات الأغنيات عبد العزيز أحمد. والمسرحية هذه ترجمها محمود مراد عن مسرحية « لا ما سكوت » الإفرنسية التي عُرضت في باريس سنة ١٨٨٢، وفيها تهكّمٌ بالنظام الملكي (أي نظام حكم نابليون الثالث). وطلب الشيخ سيّد إبقاء الأسماء فيها فرنسية، حتى لا يؤخذ بقرينة انتقاد الحُكم الملكي في مصر، ويبقى نقده مجازياً، ولا يُتّخذ ذريعةً لوقف المسرحية.

---

(٣٧) ظهر إعلانان بها، في السابع ثم في الثلاثين من حزيران/يونيو. ويبدو أنّ شيئاً ما أجّل عرضها الأول ثلاثة أسابيع. ولا يترك الإعلان الثاني مجالاً للشكّ في أنّ التاريخ الثاني هو تاريخ العرض الأول للمسرحية.

(٣٨) أمدّتنا بهذه الفقرة الباحثة أمل فتوح، من كتاب « مذكّراتي، والديوان الأول »، لبيرم التونسي، منشورات المكتبة العصرية، بيروت ـ صيدا، ص ٣٤. ولم نحظ بتاريخ نشر الكتاب.

(٣٩) إعلانٌ في « المقطّم » في اليوم السابق، لا يُفصح أن العرض هو الأول.

وقد أعاد الشيخ سيّد في مسرحه عرض العشرة الطيّبة[٤٠] التي عرضها الريحاني قبل سنة ونيّف . وتُعدّ هذه المسرحيّات الثلاث ذروة المسرح الغنائي عند الشيخ سيّد .

٢٨ و٢٩ و٣٠ ـ كذلك يدخل في عداد أعماله المسرحية استعراض « الطاحونة الحمراء » الذي قدمه على مسرح البوسفور ، قبيل استقراره في القاهرة . وفيه ثلاثة ألحان اشتُهرت جميعاً هي : دِنغي دِنغي ، ويا كيكي كيكو ، ويا أمي ليه تبكي عليّ . وعثرنا على مسرحيتين لم يُحصِهما المؤرخون لأسباب نجهلها هما : « خُد بالك يا أستاذ » ، لفرح أنطون ، عرضت في ٢٦ شباط/فبراير ١٩١٧ ، في كازينو غلوب ، و« العبرة » وعُرضت في ٦ كانون الثاني/يناير ١٩٢٢ ، قدمتها فرقة الشيخ سيّد ، وهي من تأليف محمود مراد[٤١] .

وربّ سائلٍ : كيف سنح له من الوقت ما يكفي لوضع كل هذه الألحان ؟ والحق أن معاصري الشيخ سيّد تساءلوا أيضاً ، بل شك العاملون معه في أن يضع هذا الفيض من الألحان في هذا الزمن القصير ، فأبدل المسيو كاسيو قائد فرقته الموسيقية علامةً موسيقيةً في إحدى أغنياته المسرحية ، ليختبر علم الشيخ سيّد بما وضعه من ألحانٍ كثيرةٍ في أيام قلائل . وفاجأه الشيخ سيّد وفاجأ الموسيقيين حين استوقفهم وأمرهم أن يؤدّوا اللحن مثلما وضعه لهم . ويقول الموسيقي اللبناني المخضرم ميشال خيّاط الذي وُلد في القاهرة وعاش فيها ردحاً ، إن كاسيو ضرب رأس سيّد درويش بقوس الكمان وقال له : « نريد أن نعرف ما في هذا الدماغ » .

ويُؤسَف لانحسار فن المسرح الغنائي العربي في مصر ، بعد ممات الشيخ سيّد ، وانصراف الشيخ زكريا أحمد وداود حسني وكامل الخلعي عن هذا الفن إلى غيره بعدما عملوا فيه سنوات مجيدة . وإذا ذكرنا في المسرح الغنائي من بعدهم أعمالاً لمحمود الشريف وأحمد صدقي ومحمد الموجي وبليغ حمدي ، مما لم يشتهر ، فالمسرح الغنائي تراجع في أية حالٍ من الصدارة إلى الخلف . ونذكر من روائع المسرح الغنائي بعد سيّد

---

(٤٠) في « المقطّم » ، ٢١ تموز/يوليو ، ١٩٢١ ، ص ٣ ، أن جوق الشيخ سيّد سيقدم « العشرة الطيّبة » لأول مرة ، وكان الريحاني عرضها على ما سلف .

(٤١) أنظر « المقطّم » ٢٦ شباط / فبراير ١٩١٧ ، و« المقطّم » في ٦ كانون الثاني / يناير ١٩٢٢ .

درويش « أوبريت قيس وليلى » ، الخالدة لمحمد عبد الوهاب ، ومسرحية العرائس الجميلة جداً « الليلة الكبيرة » ، للشيخ سيّد مكاوي ، الذي يُعدّ فرعاً من فروع درويش وزكريا أحمد ، انتهل منهما معاً. وفي « الليلة الكبيرة » بصماتٌ من أسلوب الشيخ سيّد درويش واضحةٌ للغاية . ففيها أسلوبه في تلحين المحاورات ، والانتقال من مشهدٍ إلى مشهدٍ بانتقالٍ مقامي أو إيقاعي مفاجىء ، والنداءات التي يطلقها الباعة ، واختلاط كل ذلك بأغنياتٍ مطربةٍ جدًّا . ويظن بعض الموسيقيين العرب ، أن المسرح الغنائي هو المرحلة الطبيعية التالية في المجالات المتاحة لتطوير الموسيقى العربية .

خلع الجبة والقفطان

الشيخ سيّد هو أول من استعمل آلات « الأوركسترا » الغربية في الموسيقى العربية . ويبدو أن موسيقاه المسرحية تأثرت بهذا ، أكثر مما تأثرت أغنياته الأخرى . فاستخدم الكمان الجهير (الفيولنسيل) ، الذي استخدمه عبد الوهاب بعد ، في أغنيته الخالدة : في الليل لما خلي . واستخدم « البيانو » أيضاً في كثيرٍ من محاوراته مع حياة صبري .

وسأله زكي طليمات[٤٢] : لماذا تركت التخت ؟ فرد قائلاً : « مثلما خلعت الجبة والقفطان ولبست البذلة » . فهل كان الشيخ سيّد معتزاً بهذا الأمر ، أم أنه كان يروي واقعةً وحسب . أو لعله كان يرى في هذا تطويراً للموسيقى العربية ربما ؟ طليمات يقول[٤٣] : « إن النغمات والجمل الموسيقية المقتبسة من الموسيقى الأوروبية وغيرها مما هو غير مصري ، كثيراً ما تتخلل تلاحينه ، تدخل وتخرج ولكن من غير أن تجرح الأذن . . . وكان من القيم المعاصرة في عالم الموسيقى المصرية محاولة توسيع نطاق التعبير فيها وتزويدها بأنفاسٍ حديثةٍ من النغم الغربي ، بعد تطويعه للمذاق المحلي». وليس من شكٍ في أن الشيخ سيّد كان يهوى النغم العربي الذي لا تخالطه هجنة أو تغريب . فإذا أراد أن يعود إلى وجدانه ، كان يغني أدواره المطربة ، وبخاصةٍ : ضيعت مستقبل

---

(٤٢) « ذكريات ووجوه » ، المرجع السابق ، ص ٧٠ .
(٤٣) المرجع السابق ، ص ٧٣ .

حياتي[٤٤] . فإذا سألوه في المجالس الخاصة أن يغني بعض أغنياته المسرحية ، كان يمتنع ، ويغني الأدوار المطربة قائلاً : « هذه لي أنا . ومن يرد أن يسمع غناءً مسرحياً ، فليذهب إلى المسرح » .

إن ثمة تناقضاً إذن بين طابع كثير من مؤلفات درويش المسرحية ، ونوازعه إلى الطرب العربي الأصيل . ومن الناس من فسر تفسيراتٍ شتى ، فقال بديع خيري[٤٥] : « ورأيناه يحذف ربع الصوت من ألحانه المسرحية بحيث تستطيع الآلات الغربية عزفها بمنتهى السهولة ، ويستطيع المستمع في أي بلدٍ من البلاد أن يطرب لها » . وإذا كنا نعتقد أن إلغاء الطابع القومي عن الموسيقى العربية لا يؤدّي إلى غرض نشرها ، لأن الموسيقى القومية في أي مكانٍ استطاعت وحدها أن تصبح « عالمية » في انتشارها ، وإذا كان احتفاظنا بموسيقانا وصونها من الالتحاق بموسيقى شعوب أخرى ، أهم بكثير من السعي إلى إطراب المستمع الأوروبي وكسب رضاه العابر بموسيقى لا تختلف عن موسيقاه إلا في اسم مؤلفها على أفضل حال ، فإن في قول خيري السالف تفسيراً محتملاً لحذف الشيخ سيّد ربع الصوت من بعض موسيقاه المسرحية . فالمذياع الذي تطور الآن فأمكن للعود مثلاً أن يعزف على خشبة مسرح ، لم يكن بعد متطوراً في ذلك الزمن ، ولعل هذا ألجأ الشيخ سيّد إلى البيانو ، القادر على الأداء بصوتٍ جهيرٍ بلا مكبرات ، فيصاحب الغناء المسرحي . ففي أغنية : البحر بيضحك والله ، (من مسرحية « قولوا له » ، على أسطوانة أوديون) يغني الشيخ سيّد وحياة صبري لحناً على مقام البياتي ، ويصاحبه البيانو غير القادر على أداء ربع الصوت . وكذا في محاورة : آدي ست الكل زي الفل (من مسرحية « راحت عليك » ، على أسطوانة أوديون أيضاً) . وحتى في أغنية : والله تستاهل يا قلبي (من مسرحية « راحت عليك » ، وعلى أسطوانة أوديون أيضاً) ، وهي على مقام الجهاركاه الخالي من أرباع الصوت ، لم يكن البيانو مؤتلفاً مع اللحن العربي الأصيل . ولو أراد الشيخ سيّد أن يلغي ربع الصوت ، لألغاه من الغناء أيضاً ، لا العزف فقط . ولذا فنحن نرفض الكثير من التفسيرات التي تُسيء الى الشيخ سيّد في

---

(٤٤) المرجع السابق ، ص ٧٤ .

(٤٥) في كتاب : « فنان الشعب » ، المرجع السابق ، ص ٢٣ .

باب مدحه ، ومنها تفسير توفيق الحكيم الذي يقول[٤٦] : « وما من شك عندي في أن سيّد درويش كان يرى من أسرار هذا الفن الأوروبي (الأوبرا) أكثر مما كنا نرى ، وكان ينتفع ويتمثل ويهضم أضعاف ما كان يتهيأ لمثل بنيتنا الفنية العادية . وكان من أثر ذلك أن طمع في أن يصل بفنه إلى مرحلة التجرد الأعلى . التجرد من الشعبية والصور المحلية ، وأن يقدم موسيقى موسومةً بطابعه وحده ، لا طابع بيئةٍ بالذات » . نرفض هذا التفسير لأن سيّد درويش على نقيض ما يصفه به الحكيم ، نموذجٌ للفنان الشعبي الذي يستلهم البيئة الشعبية المحلية ويضع « الشارع » في مرتبة المدرسة التي لا تستطيع « الصنعة » أن تبلغها . ولذا فإن احتقار توفيق الحكيم « للشعبية والصور المحلية » ، يناقض كل مسلك الشيخ سيّد وكل فنه ، ولا يمكن أن يُتخذ تفسيراً إذن .

وثمة بعض آخر ينسب « إغفال » ربع الصوت في بعض موسيقاه المسرحية ، إلى الموسيقيين الذين دوّنوا له هذه الموسيقى أو قادوا الفرق الموسيقية في أدائها ، ومنهم المسيو كاسيو الذي تسلم هذه المهمة في المسرحيات الثلاث الأخيرة : شهرزاد والبروكة والعشرة الطيبة ، وأن هؤلاء كانوا لا يعرفون أسلوباً لتدوين ربع الصوت ، ولذا خلت المدوّنات التي بقيت لنا ، من الأرباع . وهذا التفسير غير صحيح أيضاً ، لأن سيّد درويش تعلم من جميل عويس ، عازف الكمان الكبير الذي انضم إلى فرقته تدوين النغم[٤٧] . ولنا في تراث الشيخ سيّد الباقي أغنياتٌ كثيرةٌ مدونةٌ بخط يده . ونشر حمّاد[٤٨] مقالةً كتبها الشيخ سيّد يجادل فيها منصور عوض وسامي الشوّا أمير الكمان ، فيمن سبق إلى ابتكار علامة تدوين ربع الصوت . وليس من شك إذن في أنه كان يعرف تدوين ربع الصوت . ولو أغفله المدوّنون في مؤلفاته لصحّح لهم .

مرحلة الشك والتجربة

أما التفسير الذي يتبدّى أنه الأحرى بالثقة فهو أن الشيخ سيّد مثله مثل الأمة كلها في تلك الحقبة ، إذ كانت السلطنة العثمانية تضمحل والقوى الأوروبية تُحكم سيطرتها

---

(٤٦) « فنان الشعب » ، المرجع السابق ، ص ٢٦ .

(٤٧) د. محمود أحمد الحفني ، المرجع السابق ص ٥٨ .

(٤٨) محمد علي حمّاد ، المرجع السابق ، ص ١١٤ إلى ١١٦ .

عبد الفتاح اللوزي - بدمياط

معمل لتسبيح ميكانيكي على احدث طراز

أقيمت حفلة ساهرة لبطل الرجل الصيني . الفرقة مصرية فنانة للآلات الموسيقية

(كوبيهنهاجن - كوبنهاجن - كوبنهاجن) الفرقة ترسل لها اليها مع بيان الاذن

قبل أن تنفذوا النسوجات الاجنبية جربوا منسوجاتنا

سوق القطن

الاربعاء ٩ نوفمبر

اقفلت بورصة نيويورك امس بسعر ١٠٠٠٠ كيلو و ٢٠٠٠ ليبار بتحسين ٥ بنطا في الاول و ١٠٠٠ في الثاني عن سعر الاقفال السابق في الاسبوع

واقفل القطن المصري بسعر ٢٠٠٠٠ قرش و ٢٠٠٠٠ ليبار بتحسين ٥ بنطا في الاول و ٩٠ في الثاني عن سعر الاقفال السابق

واقفلت البذرة في نيويورك امس بسعر ٢٠٠٠٠ كيلو و ٢٠٠٠٠ ليبار بتحسين ٥ بنطا في الاول و ١٠٠٠ في الثاني عن سعر الاقفال السابق

وقفل هذا القطن بورصة نيويورك بسعر ٢٢٠٠٠ لا كيلو و ٢٢٠٠٠ ليبار بتحسين ١٠٠ بنطا في الاول و ١٠٠ في الثاني عن سعر الاقفال السابق

واقفلت بورصة نيويورك امس بسعر ٢٢٠٠٠ لا كيلو و ٢٢٠٠٠ ليبار بتحسين ٥ بنطا في الاول و ١٠٠ في الثاني عن سعر الاقفال السابق

وكانت الصادرات امس في الاول ٢٠٠٠ بالتحسين ٣٠٠ بالمئة من القطن المصري

وقد فتحت بورصة الاسكندرية صباح امس بتحسين ريال عن القطن امس لتحسن الجو الذي ترتب سبب الصرف وقد بسعر ٢٠٠٠٠ وترك الى ٢٠٠٠٠ ثم تحسن الى ٢٠٠٠٠ ثم نزل الى ٢٠٠٠٠

وقد بلغ سعر ٣٧ ريالا واكثر بسعر ٢٠٠٠٠ وتحسن الى ٢٠٠٠٠

وفتحت بذرة وقد بسعر ٢٠٠٠٠ وتحسنت الى ١٢٠

وكان المتحول الى الخارج امس ٣٠٠ بالة من قطن و ٢٠٠٠٠ اردبا من البذرة

وقد قام مأتم اليوم (الاربعاء) في طنطا بتشييع جثمان المرحوم الشيخ محمد ابو الفضل ابراهيم الذي توفي ليلة واحدة اثر اصابته بنوبة قلبية اثناء وجوده في منزله وقد بكاه الاهل والاقارب والجيران وشيعه جمع غفير

قصدت يد الفنون لمحمد شباب الذكي النجيب المرحوم عبد الحميد باشا المحامي بالمدرسة الثانوية في المنصورة في السادسة عشرة من عمره وهو ابن المرحوم الوجيه السيد عبد الحميد باشا عن اعيان قبيلة وابن اخي حضرات محمد بك خيد والشيخ عبد الهادي باشا وحسن افندي باشا وابن اخت حضرات الشيخ محمد صبيح من اعيان بسا الحيط ومحمود بك محمد ربيع القاضي بالزقازيق والدكتور علي محمد ربيع مفتش صحة المنصورة والسيد افندي محمد خريج مدرسة الحقوق وشيعت جنازته امس عند الظهر بمنزله الى مقابر الاسرة الكريمة بسارية الله اعيان وجهاء مركزي المنصورة وابنا وجمع غفير من الاهالي الذين كانت مراثي عن انه بقيطة عماده الله الرحمة والرضوان والهم ذويه الكرام الصبر والسلوان

طلع الفجر والنقاد امس بالمرحوم المغفور سلمى الشيخ الاستاذ الشيخ مصطفى

قول الى رحمة مولاه المرحوم الشيخ عثمان جاد الله من ملاقه ودفن اليوم بالمقابل الخطيرة الرحمة ولذويه الصبر والسلوان

لا يصدر « الندوة الوطني » يوم الاحد القادم انتهاجا بعيد الاضحى الذي كان مشاركا اهل مصر في احتفالات بهجة العيد

علامات ربع المقام

يشيع ذوو الاغراض بان علامات ربع المقام في موسمنا من وضع الآثار ان وكان الآثار لم يستعملوا ربع المقام في موسمنا وهي ذات فرق وسعة منذ عشر سنوات وهذا نذكر أو سمعنا بالفرق

٢٠٨٢ منصور عوض

اعلان

اعد طالب بك ابن المرحوم احمد مصطفى بلبا بتشريف باعلان العموم انه رغب بيع قطعة ارض عبارة عن ذلك قدرها (١٠٠٠) ذراع مجهزة مربع كائنة بالاسكندرية خوفريه جدا من بورصة مينا البصل وشيعه الدكتور

عروة شابين

حضرات الاعزاء اصحاب القطن

في نحو الساعة السابعة من مساء اليوم (الاثنين) بينما كنت سائرا على رصيف زراعة الجمرك اذ قصد صحبي صراخ شديد فاتجه نظري صوب الصوت فشاهدت منظرا أسوأ ذلك ان طفلا صغيرا سقط في الترعة والباه تلاطمه به كالريشة في مهب الريح وبينما الناس لا يدرون حركة اخرى شاهدت وقتها بنفسها في الماء ولم تمض برهة قصيرة حتى انتشلناه من موت محقق

فشكر الاهالي الذكر هذين الشابين وهما عبد الحفيظ محمد حسين ومحمد افندي محمد ربيع خريج مدرسة طنطا الصناعية وهما يؤثران من الاخبار انه الى نصف في الماء بلا ملابسه وسيكون مراجعا لهما خير الجزاء

طنطا حسين محمود مصطفى

ابلغ جمهوري في شارع رشيد في الاسكندرية البوليس ان لصوصا صعدوا اسطحة قهوته وسرقوا منه جوهرات قيمتها ستة الاف جنيه والمتهمة في خدمة هذه عقد

وفاة عالم جليل

خناقة حول تدوين ربع الصوت . . . وإعلانٌ من منصور عوض ، رداً على سيد درويش .

على العالم . فكان العرب والمسلمون في طليعة الشعوب التي أخذت تعتبر في الأمر ، وتفسّر أو تحاول أن تفسر ما جرى لها ، وأسباب هزيمتها أمام الغرب . ثم تحاول في الوقت عينه أن تبحث عن الصيغ الحضارية والفنية والثقافية القمينة بنهوضها من جديد . ولذا كانت المرحلة مرحلة شكٍ انتاب الأمة في كل قيمها ، وإقبالٍ على تجربة القيم الوافدة التي تهيّأ آنئذٍ أنها تحمل معها أسباب الرقي والتحضر والقوة . وبين الأصالة والرغبة في المكوث على الفنون العربية ، وبين النزوع إلى الاقتباس سعياً إلى امتلاك أسباب « مواكبة العصر » ، انقسمت الأمة ، بل انقسم كل عربي ، ينزع بعضه إلى هنا ، وبعضه الآخر إلى هناك . وتلك كانت حال بعضٍ من الموسيقيين : وجدانهم في جانبٍ ونزوعهم إلى التجديد والتطوير في جانب ، يُزيّن لهم أن إلغاء ربع الصوت سيفتح الآفاق إلى الخارج ، إلى العالم ، مثلما استطاعت موسيقى أوروبة الخالية من ربع الصوت أن تجتاح بلادنا ، مع جيوش الغرب الوافدة . وإذا كانت التجربة انحسرت الآن عن كثير من النضوج ، فتبين لنا الآن أن حماية الثقافة القومية وتطويرها أجدر بجهودنا من اعتبارات التسويق في العالم ، إلا أن العمر لم يمتد بالشيخ سيّد ليخوض التجربة بنفسه إلى آخرها . فقد طلب من أولاد عكاشة سنة ١٩٢٣ ألف جنيهٍ لقاء تلحين مسرحية شمشون ودليلة ، حتى يسافر بالمال إلى إيطالية ليدرس المسرح الغنائي الإيطالي (فرضي داود حسني بمائة جنيه) . إلا أنه مات دون ذلك . وليس من سببٍ يدعونا إلى الاعتقاد أن الشيخ سيّد ، الذي أبدى حماسةً لا تُجارَى للموسيقى الشعبية العربية والطرب الأصيل ، كان مستعداً لخيانة أصالته العربية مع الأوبرا الإيطالية ، لو قيّض له المضي في التجربة إلى آخرها . لقد حاول محاولاتٍ جديةً في هذا المضمار . وهذا كلّ ما في الأمر على ما نعتقد .

ففي ختام الفصل الأول من مسرحية شهرزاد ، في لحن « دقت طبول الحرب » ، اختلطت أصوات الداعين لزعْبَلَة (بطل المسرحية) بأصوات الداعين عليه ، في تأليفٍ موسيقيٍ يحتوي على أصول الكونترابنط (أي لحنين أو أكثر ، تؤدّى معاً وتشكل تجانساتٍ هارمونيةً صحيحة) . وتلك كانت أول محاولةٍ في هذا النوع من التأليف في الموسيقى العربية . واستخدم الشيخ سيّد التأليف البوليفوني (المتعدد الأصوات) مرتين في مسرحية البروكة : في الفصل الثاني ، ضمن الحوار بين بيبو وبتينا

والجمع ، وفي الفصل الثالث بعد لحن الشيطان العظيم . ويروي حسن القصبجي[٤٩] كيف طلب إليه الشيخ سيّد أن يغني اللحن الذي تغنيه المجموعة : دقت طبول الحرب . فأخذ القصبجي يغني ، ودرويش يغني معه لحناً ثانياً ، فتوقف ، فأشار إليه ألا يتوقف وأن يكرر غنه اللحن . وأخذ درويش يدندن معه بصوتٍ خافتٍ أولاً ، ثم يرفع صوته شيئاً فشيئاً ، حتى ظهر اللحنان معاً . وإذا علمنا أن الكونترابنط هو أصعب الأساليب في التأليف الموسيقي ، وأن الشيخ سيّد لم يدرس منه شيئاً في أي معهدٍ ، تبينت لنا عبقريته وخياله التجديدي الجبّار .

استخدام الهارمونيا الغربية

وفي التراث الذي خلفه لنا الشيخ سيّد صورة عقد[٥٠] وقّع عليه في أول آب / أغسطس ١٩٢٣ ، أي شهراً ونصف شهرٍ قبل وفاته ، مع إميل العريان ، لتدوين « أغنيات الشعب » ونشرها ، على أن تكون للبيانو الشرقي (الذي أدخل عليه العريان أرباع الصوت) على شرط أن يكون أداء اليد اليسرى مخالفاً لأداء اليمنى « حسب أصول الأرموني الإفرنكية » . ولا مفر من الإشارة إلى أن بيانو العريان ، أشبه ببيانو عبد الله شاهين ، الذي لم يتضمن في كل ديوانٍ أكثرَ من رُبعَيْن ، فيما صَنعت وجيهة عبد الحق في دمشق منذ سنوات ، بيانو عربياً يتضمن ديوانه جميع الأرباع الاثني عشر المعدّلة[٥١] . ولذا فإن بيانو العريان لم يكن قادراً على أداء اللحن العربي إلا في حدودٍ ضيقةٍ للغاية . لكنّ الأخطر من هذا الأمر ، هو أن العقد المذكور ينم عن اعتقاد الشيخ سيّد وقتئذٍ باحتمال إدخال الهارمونيا الغربية في الغناء العربي ، بل بحتم هذا الأمر . وقد أثبتت دراساتٌ نظريةٌ عديدةٌ منها دراسةُ لقائد الأوركسترا سليم سحّاب[٥٢] أن المقام العربي لا يأتلف والأسلوب الهارموني الكلاسيكي الغربي ، خلافاً لأقوال ومعتقدات موسيقيين

---

(٤٩) محمد علي حمّاد . المرجع السابق ، ص ١٣٤ .

(٥٠) د. محمود الحفني ، المرجع السابق ، ص ١٥١ ـ ١٥٣ .

(٥١) في « المقطّم » ٣ أيلول (سبتمبر) ١٩٢٢ شهادة في ص ٤ ، أن بيانو العريان يؤدّي جميع النغمات العربية « مصورةً » ، أي أنه لا يؤديها على كل المقامات الممكنة مثل بيانو عبد الحق . وشهد لبيانو العريان درويش والخلعي ودرويش الحريري وغيرهم .

(٥٢) في مجلة « العربي » ، الكويت ، أيلول / سبتمبر ١٩٨٦ .

عرب كثر ، منهم الأستاذ يحيى الليثي أستاذ علم الهارمونيا في المعهد العالي للتربية الموسيقية في القاهرة . بل إن دراسات نظرية وعملية للعالم الموسيقي النمسوي الأميركي الجنسية رودولف ريتي ، أثبتت أن الهارمونيا الأوروبية الكلاسيكية لا تلائم أي موسيقى مبنية على الأغنية الشعبية ، أكانت أوروبية أم غير أوروبية . ولذا ، فلما استخدم الكلاسيكيون الأوروبيون أنغاماً شعبية في سنفونياتهم ومؤلفاتهم ، اضطروا إلى تغيير بعض درجاتها لتلائم الهارمونيا . أما الموسيقيون الروس ، فاخترعوا أصولاً هارمونية خاصة تلائم موسيقاهم الشعبية . والمسألة إذن ليست في تطويع الهارمونيا للّحن العربي ، بل في تطويع اللحن العربي ليلائم الهارمونيا ، أي في إلغاء كل سماته القومية المميزة . وهذا أمر أضحى الآن أمراً مرفوضاً بالقطع ، بعد اجتياز مرحلة أنضجت تجربة الاستعارة ومحاولة التقليد . وإذا كان الشيخ سيّد يُعرب صراحةً في محافل أحاديثه ، تفضيله الأغنيات الأصيلة ، على مؤلفاته المسرحية التي تخالط بعضها ملامح من الفنون الموسيقية الأوروبية ، فإن في أصالة سيّد درويش وعمقه وعمق جذوره الشعبية والعربية ، ما يجعلنا نميل إلى الاعتقاد أن تجربته للفنون الغربية ، لو قيّض لها أن تمضي إلى خواتيمها ، لأفضت به إلى رفض كل العناصر التي تمس الروح الموسيقي العربي ، وتسخير ما يمكن تسخيره له . ولا بد من أن نلحظ بلا مواربة ، أن أدوار الشيخ سيّد ، التي ظل يضعها حتى آخر عمره ، وكان يعتز بها ويفضل غناءها في مجالسه الخاصة ، لم تخالطها هجنةٌ ولا غربةٌ ولا تغريبٌ من أي نوع .

في العقد الثاني من هذا القرن ، العقد الذي حدثت فيه الحرب الكونية الأولى ، وزالت فيه السلطنة العثمانية في أثرها ، كانت مشاعر العرب من الأتراك ومن الغرب شديدة التعقيد . كان الغرب يسعى إلى تفكيك السلطة لبرث ممتلكاتها . وكان بين أنصار السلطنة من يرى أنها هي الدولة الإسلامية الكبرى ، التي تأسست مع الفتوح الإسلامية ، وتوالى على حكمها العرب الأمويون ثم العباسيون ، فالفرس ثم المماليك فالترك العثمانيون . وكان هؤلاء يرون أن العصبية القومية ليست من تاريخ هذه الدولة بشيء ، وأن هذه العصبية وفدت إلينا مع الغزو الأوروبي ، وأن الحض على القومية العربية اتجاهٌ تقسيميٌ ضمن السلطنة العثمانية ، وإنْ تحوّل فيما بعد إلى اتجاهٍ وحدوي بعد ظهور التقسيمات الحديثة التي وضعت حدودها الدول الاستعمارية . أما البعض

الآخر من العرب فكان يرى ثمة سانحةً للتحرر من الترك والمماليك ، الذين أقاموا طبقةً حاكمةً في مصر على الخصوص ، اختلطت كراهة المصريين لها ، بكراهتهم للحكم البريطاني . ولذا كان الحال معقداً ، إذ أن بريطانية ظاهرت بعض هذه الطبقة على بعضها الآخر ، وعزلت الخديوي عباس حلمي وأقامت في السلطة عمّه حسين كامل مكانه . ولذا لم تكن مخاصمة الأتراك في مصر تعني بالضرورة تأييداً للغرب . وللشيخ سيّد أغنيات لا تُعدّ ولا تُحصى في نقد الإنجليز وسياستهم ، منها على وجه التعيين دور « عواطفك » . وتهكمه بطبقة الأتراك الحاكمة في مسرحية « العشرة الطيبة » ، لا يؤخذ قطعاً على أنه انحياز إلى الاستعمار الغربي الخصم التاريخي للسلطنة العثمانية . فعباس حلمي من سلالة محمد علي ، وغنّى له الشيخ سيّد مع هذا ، معانداً الحكم الاستعماري . وثورة ١٩١٩ التي كان الشيخ سيّد صوتها الصادح ، إنما كانت ثورةً على الحكم البريطاني . والأتراك الذين تهكم بهم الشيخ سيّد إنما كانوا آنئذٍ أعواناً لبريطانية على حكم مصر . على هذا كانت الأحوال .

أما في الموسيقى فالحال كان مختلفاً . ذلك أن الشيخ سيّد عاند الآثار التركية في الموسيقى العربية وغالبها ، وفي الوقت عينه بهرته الموسيقى الإيطالية وحظيت بإعجابه . أين كان يقف إذن ؟ وإلى أين هواه ؟

ذلك هو تفسيرنا للحال المعقدة التي وجد الشيخ سيّد نفسه في خضمها ، يبحث مع الأمة عن أجوبةٍ ، لحل المسألة التاريخية العويصة التي خلّفتها الهزيمة بين أيديها : هل تأخذ بأسباب الحضارة الغربية وترفض مع هذا الانقياد لها ؟

كان الشيخ سيّد مع الأمة يجرّب ، التجربة التي أبلغها محمد عبد الوهاب في الموسيقى بعده حال نضوجٍ على نارٍ هادئة . وذلكم حديثٌ آخر .

الأغنية الوطنية

وأياً كان الرأي في التجارب وما أفضت إليه ، فلا مراء في أن الشيخ سيّد كاد يجعل من جميع أغنياته أغنياتٍ وطنيةً ، لما كان عليه من الحماسة والاندفاع اللذين لا يجاريه فيهما غيره من كبار الفنانين . وفي مكنتنا أن نصنّف أغنياته الوطنية إلى خمسة أصناف :

١ ـ فمنها الأناشيد ذات الإيقاع العسكري والكلام الوطني المباشر ، مثل قصيدة أحمد شوقي : بني مصر مكانكمو تهيّا، فهيّا شيّدوا للملك هيا (١٩٢١) ، أو نشيد : قوم يا مصري مصر أمك بتناديك (الذي ظهر في ثورة ١٩١٩ ـ من مسرحية قولوا له ، على أسطوانة أوديون) ، أو نشيد : بلادي بلادي ، الذي طلب الشيخ سيّد وضع كلماته تأسيساً على قول مأثور لمصطفى كامل زعيم الوطنيين في مصر في مطلع القرن : « بلادي بلادي ، لك حبّي وفؤادي » ، فأضحى النشيد الشهير أنشودة ثورة ١٩١٩ (غناه على أسطوانتين لميشيان ، كل من محمد بخيت والست تودد) ، أو نشيد : مصرنا وطننا سعدها أملنا (١٩٢٣) الذي وضعه كلمةً ولحناً ، لاستقبال سعد زغلول العائد من المنفى ، وغنته الفتيات يومين بعد موت الشيخ سيّد (غناه محمد بخيت على أسطوانة ميشيان) والعديد من الأناشيد في المسرحيات (أنا المصري كريم العنصرين ـ من « شهوزاد » ، وبا أباة الضيم يا فخر العرب « نشيد العروبة » ـ من عبد الرحمن الناصر ، وغيرهما) .

٢ ـ ومنها أغنيات الطوائف وأصحاب المهن ، التي احتشدت جيماً بالمعاني الوطنية ، مثل لحن بيّاعي الجرار : القلل القناوي (غناها سيد مصطفى وعبد القادر قدري على أسطوانتين ميشيان ، والأغنية من مسرحية « قولوا له » . وفيها حضٌ على شراء السلع الوطنية، إذ يقول: «خسارة قرشك وحياة ولادك على اللي ماهوش من طين بلادك»)، ومثل لحن الشيّالين: شد الحزام على وسطك (غناها بصوته على أسطوانة أوديون . وهي من مسرحية «قولوا له» ، وينتقد فيها مصادرة الإنجليز وسائل النقل والاتصال في ثورة ١٩١٩ ، إذ يقول: «ما قطّعوا لنا التليفونات وعطّلوا التلغرافات، عُمْرَكْش سمعت الدلنجات بيسافروا ليها ببازابورتات » . وفيها خاتمةٌ مؤثرةٌ للغاية في التعبير عن تضامن الشيالين الفقراء إذ يقول: « قرّب شيّلني شيّل ، عمر الشدّة ما تطوّل ، لا تقول لي كتير وقليّل ، بُكرة نهبص زي الأول ») ، ومثل لحن الموظّفين : « هزّ الهلال يا سيّد» (على أسطوانة أوديون ، من مسرحية « كله من ده » . وهي أغنية للموظفين الحكوميين الذين ـ على ما سلف ـ أضربوا عشرين يوماً استنكاراً لموقف الحكم الاستعماري من سعد زغلول ، فخُصمت من أجورهم أيام الإضراب) ، ولحن العمّال : ما قولتلكش أن الكترة (من مسرحية « رنّ » ، على أسطوانة أوديون ، وفيها معنىً كثيراً ما عاوده

الشيخ سيّد في أغنياته ، إذ يناهض المشاعر الطائفية بقوله : « إن محمد يكره حنّا ، ودخل دول إيه بس في ديننا ») ، ولحن المجنّدين من العمال والفلاحين الذين كانوا يُساقون قسراً إلى الحرب : « سالمة يا سلامة رحنا وجينا بالسلامة » (من مسرحية « قولوا له » ، وغناها على أسطوانة أوديون ، وفيها : « بلا أميركة بلا أوروبة ، ما في شي أحسن من بلدي ») ، ولحن السيّاس : يمينك شمالك (من مسرحية « إش » ، غناها على أسطوانة أوديون ، ومنها : اللي الأوطان بتجمّعهم ، عمر الأديان ما تفرّقهم) ولحن الممرضين (وفيه معنىً مماثلٌ إذ يقول : قريب غريب كان ولاّ حبيب ، مسلم وقبطي ما فيش تكليف ، إن كان هلال ولا صليب ، ما دام يكون القصد شريف ، ما فيش موانع تمنعنا ، عن اعتبار الاثنين إخوان) .

٣ ـ ومنها الأغنيات الاعتيادية في شكلها ، الوطنية أو السياسية في مضمونها ، مثل طقطوقة « أهو ده اللي صار » (غناها عبد اللطيف البنا على أسطوانة بيضافون) ، وأغنية « مصطفاكي بزياداكي » (غنّاها على أسطوانة بيضافون ، وهي أغنية جميلة جداً تشيد بمصطفى كمال أتاتورك حين كان يقود الأتراك في صد الهجوم اليوناني على تركية بعد انهيار السلطنة العثمانية ١٩٢١ ـ ١٩٢٢ ، وفيها الكثير من العبارات التركية والمزاج الموسيقي التركي) . وفي هذه الفئة ، أغنيات الحشاشين التي تضمّنت (حتى هذه) معاني وطنيةً سلفت الإشارة إليها .

٤ ـ ومنها أغنيات لا يدلّك على مضمونها الوطني سوى معرفة الملابسات التي رافقت ظهورها . فأغنية « يا بلح زغلول » الجميلة ، التي تبدو لوهلة أغنيةً أخرى من أغنيات الباعة ، إنما غنتها نعيمة المصرية (على أسطوانة ميشيان) فيما كان الحكم الاستعماري يحظّر على المصريين ذكر اسم زعيمهم المنفي سعد زغلول . وانتشرت الأغنية في أيام قلائل في جميع أرجاء مصر ، تهتف باسم زغلول ، فلا تقوى الحكومة على كمّ الأفواه . وكذلك دور عواطفك ، وهو أغنية حب في الظاهر ، وأغنية وطنية في الحقيقة ، على ما أسلفنا . وفيما يلي كلام الدور ، الجميل جداً ، الذي ظهر على أسطوانتين ميشيان بصوت الشيخ سيّد ، ثم زكي مراد :

عواطفك دي أشهر من نار بس اشمعنى جافيتني آه يا قلبك

إنت اللطف وليه احتار سيد الكل انا طوع أوامرك
حالي صبح لم يرضي حبيب لوم الناس زودني لهيب
ما قولشي إن الوصل قريب يا مليكي والأمر لربك
خايف أحكي لين اشكيك دبّرني علشان ارضيك
يمكني دايما أواسيك والعازل ما يكونشي شريك
يخطر لي دايما مرآك من كثرة حبي لعلاك
صبّحني هجرك وجفاك رسم الظل يا نعم مليك

وبذا قالت مصر كلها مع الشيخ سيد : « عباس حلمي خديوي مصر » ، بعدما عزلته بريطانية وحظرت ذكر اسمه .

٥ ـ ومن أغنيات الشيخ سيّد الوطنية ما يمكن إدراجه بالأحرى في الغناء الاجتماعي المعالج لمشكلاتٍ خلقيةٍ وتربويةٍ واقتصاديةٍ ، وما إليها . فغنى شاكياً الغلاء ، في أغنية مطلعها : « استعجبوا له يا أفندية ليتر الجاز برويّة » . وفي أغنية أخرى حضّ المرأة المصرية على النهوض والإسهام في التحرير . إذ يقول : «ده وقتك ده يومك يا بنت اليوم ، قومي اصحي من نومك بزياداكي نوم » . ولم يُغفل الشيخ سيّد الوجهة الاجتماعية في أغنياته التي تناولت مسألة المخدرات ، حيث امتزجت العبر الوطنية بالعبر الاجتماعية ، أسوة بكثيرٍ من أغنياته الأخرى في الواقع .

وكثير من كلام هذه الأغنيات الوطنية والاجتماعية والسياسية ألّفه الشيخ سيّد ، او طلب تأليفه ، أو اختاره من أشعار كانت موضوعة . ولمحمود بيرم التونسي وبديع خيري فضل لامراء فيه ، في مدّه بأجمل الشعر الشعبي ، لكنّ الشيخ سيّد كان من طينة الرجال المبادرين ، ولم يكن متلقياً وحسب .

السياسة والفن

إلّا أن ثمة مبالغةً في تصور الشيخ سيّد كائناً سياسياً . ويغالي من يحب الأسطورة فيه ولا يعرفه حقاً ، في تعظيم دوره في ثورة ١٩١٩ . وإذ تبدو المبالغة نوعاً من أنواع الإعراب عن محبة الرجل ، ويبدو الإحجام عنها وكأنه تحقير له ، فإن محبة الشيخ سيّد ودّه تقضي على العكس ، أن نعرف حقيقته بلا زيادةٍ أو نقصانٍ ، على نحو ما قال

الدكتور الحفني[٥٣] : « يحاول البعض من حملة الأقلام أن يصوروه داعية من دعاة السياسة ، وأنه هو الترجمان لثورة ١٩١٩ . وأقوال هؤلاء إذا تُرك لها الطريق فإنها ستصبح ضمن الشائعات التي تتضخّم كلما تباعد بها الزمن . ويومئذ يتعثر التاريخ وتلتبس فيه الأمور وتختلط الحقائق بالأخيلة . ولسنا باقل منهم حباً وتقديراً للفنان العبقري . ولهذا الحب نفسه وذلك التقدير لا نرضى مبالغةً تُسيء إلى الوقائع ... (وتجعل) مَن تعوّدوا الاسترسال في الرواية والنقل يتزيّدون ويختلقون ما يلتبس معه الحق بالباطل » .

والحافز على هذا التزيّد والاختلاق ، في كثير من الحالات ، هو أن بعض من يتحدث عن الشيخ سيّد ، لا يتحدّث في معرض التاريخ له والتعريف به ، بل في معرض الدعوة لوجهة سياسية أو فنية معينة . وليس من عيب في أن يدعو المرء لوجهته السياسية ، أو الفنية . لكن جماح الرغبة في إسناد هذه الوجهة بحججٍ مُؤوّلةٍ من تاريخ الشيخ سيّد ، شوّه حقيقته ، وضاعف جهل الناس له ، وعظّم الأسطورة ، وأخفى الفن والإنسان والفنان . وفي بعض الحالات استُخدمت عبقرية الشيخ سيّد وسمعته لدى الناس ، في تعظيم منحًى من المناحي التي شاعت أخيراً في الغناء السياسي . فبعض محترفي الغناء السياسي يصرّون في تعظيمهم لهذا الاتجاه ، على إكساب كل غناءٍ سياسي قيمةً عالية ، أياً كانت قيمته الفنية الخالصة . ولذا تراهم يميلون إلى القول إن فن الشيخ سيّد كان عظيماً لأنه كان فناً وطنيًا . وليس هذا صحيحاً بالطبع . فالقيمة الفنية الخالصة في أغنيات الشيخ سيّد راقيةٌ جداً ، يستطيع أن يجللها ويدلّ عليها علماء الموسيقى دونما عناءٍ ، اللهم إذا عرفوها ، ولم يكتفوا بالقراءة عنها ، أو بالاستدلال عليها من خمس أغنيات . والقيمة الفنية زادت القيمة السياسية في أغنيات الشيخ سيّد وعظّمت أثرها . وهو في هذا يختلف عن معظم محترفي الغناء السياسي اليوم . إذ ان القضية الوطنية اكتسبت من فن الشيخ سيّد العظيم ، فيما يتكسّب كثير من أصحاب الفن المتواضع بغنائهم للقضية الوطنية ويكسب البعض الآخر قيمةً تفوق قيمته الفعلية . وبين فنانٍ مفيدٍ للقضية وفنانٍ مستفيدٍ منها فارقٌ كبير ، أكانت الفائدة ماديةً أم معنوية .

---

(٥٣) محمود أحمد الحفني ، المرجع السابق ، ص ١٨٧ .

ثم إن المعايير في فنٍ ما ، لا تصحّ في كل فن أو مجال . فالقيمة السياسية لها معاييرها ، والقيمة الموسيقية لها معاييرها . ولا تصب إحداها في وعاء الأخرى . وليس كل فنٍ وطني فناً عظيماً ، بل ثمة غناءٌ وطنيٌ كثيرٌ يصنّف في الأصناف الفنية السيئة ، ولو كانت وجهته السياسية جيدة . ما الفرق بين سيّد درويش إذن وكل الفنانين الصغار الذين عاصروه ، وأيّدوا مثله ثورة ١٩١٩ ، لو كان الموقف الوطني وحده هو المعيار ؟

إن الموقف الوطني لا يُغني عن الفن العظيم ، وإن كان المرء يتمنى أن يكون الفن الوطني ممتازاً ، والفن الممتاز وطنيًا . إلا أنك يمكنك للأسف أن تكون وطنيًا صافي النفس سليم الاتجاه فدائيًا في القضية الوطنية ، وأن يكون فنك متوسط الجودة ، أو سيئاً حتى . ولذا فالموقف السياسي أو الوطني لا يصحّ أن يستخدم طوق نجاةٍ للفن الرديء .

وثمة نمطٌ آخر ممن يستثمرون جهل الناس للشيخ سيّد وتاريخه ، ليشتموا الموسيقى العربية والطرب والموال والتقاسيم والغناء للحبيب وما إلى ذلك ، وتمثّل بقول فؤاد محمد شبل[٥٤] : « كانت الموسيقا قبل سيّد درويش تعبّر عن معنىً واحدٍ يدور حول الحبيب وصدّه وهجره وتمنّي وصاله والشكوى من بعاده والعذول ومكائده » .

وفي هذا القول مبالغة . فقبل سيّد درويش كان الفنانون يغنون للمسائل الوطنية . وظهرت في مصر آدابٌ وفنونٌ تعظّم ثورة عرابي باشا وتناصب الإنجليز العداء . ومن هذه دور محمد عثمان الشهير : « عشنا وشفنا » . وغنّى هذا الدور في لحنٍ آخر ، عبده الحامولي أيضاً .

ومعاني الحب في فنون الشعوب قاطبةً ، معانٍ شائعةٌ ومستحبةٌ ، وهي على رأس المعاني الإنسانية التي تعالجها الفنون الغنائية (الأوبرا الإيطالية ، والليدر الألمانية ، وما إليها) . ومسرح راسين ، وشيكسبير ، وروايات دستويفسكي ، وروائع الشعر الفرنسي ، تكاد لا تخلو من معالجاتٍ منوعةٍ للحب والهجر والغيرة وما إلى ذلك . وليس في الوصال والشكوى من بعاد الحبيب ، من داعٍ للخجل في فنوننا الغنائية ، اللهم إلا إذا كانت المعالجة ضحلة والموسيقى سقيمة . وليست عقد النقص حيال الغرب مسوغاً

---

(٥٤) محمد علي حمّاد ، المرجع السابق ، ص ٨٨ .

مقبولاً لتشويه فننا العربي أو تحقيره . إن دور « كادني الهوى » لمحمد عثمان ، الذي مات سنة ١٩٠٠ ، يبدأ بهذه الكلمات : « كادني الهوى وصبحت عليل » . وهو يحتوي على تلويناتٍ مطولةٍ من الآهات . ومَن لا يعدّه من روائع الموسيقى ، جاهل أو متجنٍ أو غير منصفٍ في أفضل حال .

أضف أن شتّامي الموسيقى والغناء العربيين ، المختبئين وراء أسطورة سيّد درويش ، يغفلون أن الشيخ سيّد كان يُؤثر هذا الفن الذي يشتمون . وفي أعظم ما بقي لنا من تراث الشيخ سيّد ، الأدوار العشرة ، التي وُضعت على الطراز التقليدي الذي درج الدارجون على تجريحه . وهو الطراز الأحب إلى قلب الشيخ سيّد ، على ما سلف .

وإننا ممن يرون أن التجريح بالفن العربي وأشكاله وأنماطه ، ترويجاً « لفنٍ وطني» يُزعم أنه بديلٌ وأنه فن، إنما يجنح بالمجرحين إلى مواقع أخصام القضية الوطنية، في مرحلةٍ يحتدم فيها السجال بالتعيين ، حول العروبة والتراث والشخصية القومية وما إليها . وعسى أن نلاحظ في هذا المجال أن غناء الشيخ سيّد الوطني استخدم جميع الأشكال والأنماط التقليدية التي يراشقها الكثيرون وهم يختبئون وراء أسطورته ، بخلاف ما كان يجب .

وفيما يميل المرء بطبيعته إلى حث الفنانين على اتخاذ الشيخ سيّد قدوةً في الحس الوطني والشعبي ، لا نجد مدعاةً إلى إغفاله قدوةً في الأصالة الموسيقية والرسوخ في التراث العربي والمصري ، والسعي إلى التجديد تأسيساً عليهما . فإذا فصّلنا صورة الشيخ سيّد على مثال « المناضل » الذي يناسب غرضنا أو هوانا السياسي أو الفني ، فإن حظ هذه الصورة في مطابقة الواقع التاريخي ، يضحي حظاً قليلاً للغاية . فالشيخ سيّد لم يكن مقطوع الجذور ، ولم يرفض كل ما سبقه ، ولم يحتقر فن أسلافه ، ولم يكن حزبيًا ، ولم يكن ذا نظريةٍ سياسيةٍ واجتماعيةٍ يحلو للبعض أن ينسبه إليها .

التاريخ لا الأسطورة

ولعل رواية واقعات الخصومة السياسية الكبرى التي واجهها الشيخ سيّد في حياته وبعد مماته تسهم في إبداء ملامح صورته التاريخية ، فتزيل احتمالات التأويل التي تعظّم

الأسطورة ، وتُعمي الحقيقة . ذلك أن الإنجليز اصطفوا من أسرة محمد علي عملاء أجلستهم على تخت السلطنة ثم الملك في مصر ، بعدما نحّوا عباس حلمي . وأضحت كراهة الحكم الأجنبي في ذاتها كراهة لحسين كامل ، السلطان ، ثم لابن أخيه فؤاد الأول الذي نُصّب ملكاً فيما بعد . والشيخ سيّد كان عربياً متحمساً (بصارة براجة ، ويا أباة الضيم ، وغيرهما) ، وكان وطنياً مصرياً مؤمناً (بلادي بلادي ، وقوم يا مصري ، ومصرنا وطننا ، وغيرها كثير) . وكان إلهامه شعبياً خالصاً في حبه للفقراء والطوائف الشعبية وانتمائه إليهم . ولذا كانت الأسباب التي تحدو فؤاد الأول وبلاطه على مناهضة الشيخ سيّد وفنه ، كثيرة . لكن خصوم الشيخ سيّد لم يكونوا جميعاً من هذا الصنف . فلما ظهرت مسرحية « العشرة الطيبة » التي تروي انتصار حب الفلاحين على عبث السلاطين الأتراك الحاكمين ، كان المصريون قد اكتشفوا سنة ١٩١٩ أن بريطانية استعبدت مصر وغصبتها استقلالها ، فكان التهكم بالأتراك أضحى أمراً غير مقبول لدى نفرٍ من الوطنيين ، وإن كان الوطنيون يغالبون زمرة الحكم ذات الأصول التركية ، التي كانت تحكم بقوة الإسناد الاستعماري . واتهم الوطنيون الريحاني بأنه أداة للدعاية للإنجليز . واختلط الأمر والتبس الموقف بين خصوم الشيخ سيّد وأنصاره(٥٥) .

ولم يكن السجال والحال هذه ، بين أبيض وأسود ، على رغم أن مشاعر الشيخ سيّد الوطنية المناهضة للحكم البريطاني كانت أعنف وأوضح من أية مشاعر أخرى . إلا أن « العشرة الطيبة » أمكنت لجماعة الملك أن تفضّ الإجماع من حوله فاستغلت نوازعه الموسيقية إلى التجديد باستخدام أدواتٍ وطرائق غربيّةٍ ، لتحكم الحصار من حوله ومن حول فنه . فحظر مصطفى بك رضا مدير معهد فؤاد الأول للموسيقى (معهد الموسيقى العربية في القاهرة ، فيما بعد) وصفر علي مساعده ، وهما من نسل عائلات تركية ، تداول موسيقاه وتعليمها . حتى قالت مجلة « روز اليوسف » في الذكرى الثالثة عشرة لوفاة سيد درويش ، في ١٦ أيلول (سبتمبر) ١٩٣٦ ، الصفحة الخامسة والعشرين : « لم يُحبب سيد درويش رجلاً من رجال المعهد إلا المرحوم حسن أنور ، ولم يأنس من بينهم إلا له . ولهذا كان المرحوم حسن أنور هو الآخر مغضوباً عليه من المعهد ، وتوفي وهو

---

(٥٥) حول غضب المصريين من « العشرة الطيبة » راجع كتاب علاء الدين وحيد : « مسرح محمد تيمور » ، المرجع السابق ، ص ١٤٦ و١٤٧ .

مفصول منه لأنه صريح يقدّر كل رجال الفن الذين يستحقون التقدير والإكبار ، وينقد من يستحقّ النقد ، ولو كان رئيس المعهد نفسه ، والرزق على الله » . ولم يكن الملك فؤاد ممّن يحزنهم قرار حظر فن درويش ، فالشيخ سيّد هو الذي آوى بيرم التونسي سراً في بيته سنتين ، لمّا عاد بيرم من المنفى سراً ، سنة ١٩٢١ ، بعدما نُفي إثر وضعه قصيدته الزجلية التي قالت في فؤاد الأول :

ولّما عدمنا في مصر الملوك ... جابوك الانجليز يا فؤاد قعدوك
تمثّل على العرش دور الملوك ... وفين يلقّوا مجرم زيّك ودون
ما شفنا الا عرشك يا تيس التيوس ... لا مصر استقّلت ولا يحزنون

ولم تكن اسباب حنق الملك على سيّد درويش خافية . فمُنعت معاودة طبع أسطوانات الشيخ سيّد التي كانت تنفد . حتى خبر موته لم يظهر إلاّ في جريدة « السياسة » بعد يومين ، ثم في « المقطم » في ٢١ أيلول (سبتمبر) بعدما مرت على وفاته ستة أيام كاملة . إذ نشرت الصحيفة في الصفحة السابعة ، رسالةً من بديع خيري ، تحت عنوان : دمعة على النابغة سيّد درويش ، جاء فيها :

« حضرات الدكاترة الأماجد أصحاب المقطم الأغرّ ، تحيةً واحتراماً يليقان بجهودكم الصحفية الحقة ، وبعد : مات أمس الأول نابغٌ في ريعان شبابه كان أقدر موسيقيٍ مؤلفٍ عرفته المسارح العربية في نهضتها الأخيرة ، ذلك هو المرحوم الشيخ سيّد درويش ، أول من أوجد صلةً من الفن الحديث بين الموسيقَيَيْن الشرقية والغربية . . . مات هذا العلم الفنان فما حرّك أنصار النهضة الأدبية ساكناً ، ولا أبدوا إلى مؤاساة عائلته ميلاً ما . ولست أدري بعد كل هذا ، أتُنصِفه الصحافة بكلماتٍ من عندها أم تبخل حتى بنشر هذه القصيدة من زميلٍ كانت تربطه به صناعة المسرح أكثر من غيره .

« إني أبعث بها على أمل أن أعود للمقّطم بالشكر . . . إذا تفضّلتم بتحقيق رجائي في إثباتها على صفحاته ، مصدّرةً بكلمتي هذه إليكم . . وتنازلوا بقبول احترامي وتقديري لأدبكم الجم .

المخلص : بديع خيري » .

وأتبعت الرسالة بهذه القصيدة :

عجب(*) يمدحني المادحْ ... وشعري لست له الصادحْ
عزاء لنفسيَ قبل النفو ... س فإنّي على حظّها نائح
فديتُك (سيّد) لو كانَ غادٍ ... بمهجته يفتدي الرائح
خشيتُ عليك المنايا فمتّ ... وموتك يُحيَى به الفادح
أخا الفن إنّ مصاب المسا ... رح فيك هو الحادث الفادح
سيعلمُ بعدك من كانَ يجهـ ... ـلُ أنك بلبلُها الصائح
وأنك مانحُ جيد الأغاني ... أعزّ الذي يهب المانح
وأنك بيننا تُذيبُ القلو ... بَ يَذوبُ لها لُبُّك الجارح
وأنك تَبكي فيَبكي الحزيـ ... ـنُ وتَلهو فيلهو الفتى المازح
بحقّ الشباب عليك وعهد ... كلانا به ضاحكٌ مادح
أجبني فأنت لديك الحديـ ... ـث الذي أنا راغبه الطامح
تُرى هل سئمت المقامَ بأرضٍ ... ذواءُ الفنون بها فاضح
أمِ الحلوُ في سهر الليل مرٌّ ... أم الحبُّ في أهله جارح
نعاك نسيمُ الصباح لزهرِ ... الخمائل زال الشذى النافح
لروحك أشكو طوال الليالي ... وقد قصر الأجل الصالح
فسلوى لقومٍ هم الفاقدو ... ن وطوبى لقبرٍ هو الرابح

مصر ـ شبرا ، بديع خيري

وقد أقيمت حفلاتُ تأبينٍ كثيرةٌ بعدئذٍ، على الخصوص في شهر تشرين الأول (اوكتوبر) ١٩٢٣ . لكن فنّ سيّد درويش سرعان ما أحاط به النسيان . ولم يكن نسيانه من فعل مرّ الأيام وحدها .

لم يُرفع الحصار عن فن الشيخ سيّد تماماً ، إلا بعد ثورة ١٩٥٢ ، التي أكرمته واحيت تراثه ونظمت تدوين موسيقاه وأداءها في فرقة الموسيقى العربية على الخصوص. ويروي محمد عبد الوهاب ، أنجب تلاميذ الشيخ سيّد ، في قصة حياته التي سجلها

(*) نظن أنها (أيحسب) بعدما سقطت الهمزة ونقطتا الياء .

لإذاعة القاهرة ، أنه أسمع مصطفى رضا ذات يوم أغنية « طلعت يا محلا نورها » فأحبها رضا كثيراً ، وسأله عن صاحبها . وانقلب استحسان رضا إلى استهجانٍ حالما عرف أنها للشيخ سيّد .

ورواية هذه الواقعات ، إذ تُسهم في معرفة الرجل وتاريخه الحقيقي ، والمسائل التي طالعته في حياته وبعد مماته ، شأنها أن تُسهم أيضاً في تبديد الأسطورة واحتمالات التأويل والاستثمار ، وفي فهم الإطار التاريخي الكامل الذي ظهر فيه فنّه ونتاجه .

لنستمع إلى الشيخ سيّد على حقيقته ، بلا تزويقٍ أو تحويرٍ أو تأويل ، ولنستمع إليه ، ولا نكتفي بالاستماع إلى الآخرين يحكون عنه . ولنستمع إلى ما قاله ، ولا نستمع إلى ما نريده أن يقول . لنستمع إليه بحسٍ واقعيٍ ، لا بأذنٍ عقائديةٍ تسعى إلى تصنيفه وتعليبه . إنّ نَظَرَنا إلى سيّد درويش على أنه إنسانٌ من لحمٍ ودم ، متلوّنٌ بألوان الحياة ، متقلّبٌ بين مرّ الحياة وحلوها ، مراوحٌ بين أعالي الذرى وأسافل القيعان ، متّصفٌ بالملامح التي تجعل صورته صورةً حيةً ، لا نموذجاً مجرداً أو معجزةً غامضة ، هو المسلك الوحيد القادر على إنهاء الأسطورة ، وإبراز صورة الإنسان والفنان ، في إطاره التاريخي الصحيح .

أو لم يغنّ ، وهو الوطني العنيد ، للتسليم بالقدر ، في أغنية الشيّالين :

أهُه اللي في القسمة طُلْناه واللي ما جاش ان شاء الله ما جاه
ما دام بتلقى عيش وغموس بهمّك ايه تفضل موحوس
ما تحطّ راسك بين الروس لا تقول لي لا خيار ولا فقّوس

الطرب والتطويل

لا تكتمل سيرة سيّد درويش الفنية إذا أُغفل أمر إسهامه في حسر حصة الارتجال في الغناء ، وإلزامه المغني لما وضعه الملحن دون تصرفٍ أو تبديل .

ولا بدّ أولاً من المسارعة إلى القول إن مقصد الشيخ سيّد في هذا ، لم يكن يعني إعراضاً منه عن الطرب والتطريب . وبيرم التونسي يشهد لنا في رثائه لرفيق عمره أنه كان نصيراً للطرب ، وأن خصومه كانوا خصوم الطرب ، إذ يقول :

من بعد موته بعام طلعت لنا أقوام
حطّوا عليه «مكدام» وقالوا فنه قديم

* * *

قديم وسوقه بار وشغله طبله وطار
وشيعانين أدوار وشيعانين تقاسيم
ده فنه لو يتذاع وفي تسجيلات تتباع
لتصبحوا صُيّاع ما تكسبوش مليم[٥٦] .

ومسلك الشيخ ، وحبه للطرب في مجالسه الخاصة ، لا يحتملان أي تأويل . ومع ذلك اتخذ بعض الناس سُنّة يحقّرون بها الطرب أو الأساليب الفنية الأصيلة ، ويستدلّون على صحّة رأيهم ، بالشيخ سيّد وأعماله . عبّاس محمود العقاد مثلاً ، كتب في « البلاغ » ، في ٢٩ أيلول / سبتمبر ١٩٢٥ ، ولم يكن قد مضى على موت سيّد درويش غير سنتين : « فضل سيّد درويش . . . أنه أدخل عنصر الحياة والبساطة في التلحين والغناء بعد أن كان هذا الفن مُثقلاً كجميع إخوانه الفنون الأخرى بأوقارٍ من أسجاعه وأوضاعه وتقاليده وبديعياته وجناساته التي لا صلة بينها وبين الحياة » . وهذا نقدٌ نموذجيٌ أخذ المردّدون يردّدونه ويطوّرونه ويزوّقونه فيما بعد ، كلما كانوا يبتغون النيل من الفنون السائفة وأشكالها ، فينبشون قبر الشيخ سيّد ويستدعونه للشهادة ، ويُشهدونه بقولٍ لم يَقُله ، وبموقفٍ لم يقفه . فالشيخ سيّد أدخل فعلاً عنصر الحياة والبساطة في الكثير من ألحانه ، لكنه عقد شركة عمرٍ مع شيخٍ عظيمٍ من شيوخ الأسجاع والبديعيات والجناسات هو بيرم التونسي . وألف أعظم ألحانه في أغنياتٍ بلغت بالطرب إلى ذرًى عظيمة . وفي مكنة العقّاد وغيره أن يفاضلوا بين نمطٍ ونمطٍ من الفنون والآداب . أما اتخاذ سيّد درويش شاهداً بعد مماته ، في وجهةٍ غير وجهته ورأيٍ غير رأيه ، فتلكم مسألةٌ أخرى درج عليها النقّاد المتغربون أو الفنانون العاجزون عن إطراب مستمعيهم .

لقد مر زمانٌ على ظهور هذا النسق من الأقوال الناقدة للطرب والتطويل ، التي

---

(٥٦) فنان الشعب ، المرجع السابق ، ص ١٠٣ و١٠٤ .

استطاعت إقناع كثيرٍ من المؤمنين « بسنّة التطور » في مرحلةٍ سابقة . لكن « البديل » الذي أخذنا نستمع إليه في إذاعاتنا لم يُقنع الناس ، على وجه اليقين ، بأن منطق الإعراض عن الطرب والمواويل والأدوار والتقاسيم ، والمعايير الجمالية الفنية التقليدية الأصيلة ، قد أدّى غرضه في تطوير الموسيقى العربية . أين نحن اليوم من دور « في البعد ياما » . ومن في الملحنين العصريين يستطيع في أواخر القرن العشرين وضع تحفةٍ غنائيةٍ من قبيل « كادني الهوى » التي وُضعت قبل قرن . لقد كان غناء سلامة حجازي ، الذي نشأ في مدرسة التجويد والتطريب والتصرف والتمرس بالمقامات والأساليب الغنائية الارتجالية ، غناءً قال فيه كاروزو : « لو كان حجازي إيطالياً لما بقيتُ في المقدمة » . وتطوير عبده الحامولي ومحمد عثمان للأشكال الموسيقية السالفة مآثر فنيةٌ تاريخيةٌ ، أسّس عليها سيّد درويش نفسه ، وأحبها ومكث عليها وشبّها .

وإذا كانت المرحلة التي قال فيها العقّاد قوله ، مرحلة شكٍ في قيمنا الحضارية ومعاييرنا الفنية ، فإن المرحلة ولّت الآن ، على الأقل في المجال الموسيقي . وتبيّن الناس أن البديل المقترح ، وهو التغريب والمزاوجة والتهجين ونزع الملامح الأصيلة ، ليس حلاً سحرياً ، على ما بدا لوهلة . ومع هذا لا يكف البعض ، فيطلع علينا إلى الآن في محاضراتٍ وكتبٍ ضحلةٍ وتصريحاتٍ ذات غرض ، تقرن الطرب بالخمول ، والترداد بالسقم ، أو أنّ سيّد درويش أنهى مرحلة « زعلان من إيه ، يا سيدي جرى إيه » ، التي تطول فيها المواويل والآهات حتى الصباح .

فلا نشوة الطرب مما يخجل له الإنسان ، ولا التطويل في إطلاقه عيب . وثمة أوبرات أوروبية طولها أربع ساعاتٍ ، بل عشرون ساعةً كمثل أوبرا فاغنر الرباعية « خاتم النيبلونغ » ، والسنفونيات قليلٌ منها ما ينتهي في نصف ساعة . وليس من معيارٍ يجعل أغنية الدقائق الثلاث بالضرورة ، عملاً حضارياً أعظم من « سوناتا » تستغرق عشرين دقيقة مثلاً . فالسيء والجيد يقاسان بمقاييس أخرى غير الطول . فمن الأدوار والمواويل والقصائد والطقاطيق ، ما هو خالدٌ في الفن ، ومنها ما سقط . والترداد في الموسيقى ليس أمراً مخجلاً ، إذا كان ترداداً فيه تطوير . وفي الموسيقى الغربية شكلٌ يدعى : موضوع وتنويعات . وفي الغناء العربي التطريبي الجيد العناصر التي تجعله نوعاً من أنواع « الموضوع والتنويعات » .

والخلاف ليس بين ساعٍ إلى التطوير ومعاندٍ له . إنه بين ساعٍ إلى التغريب وساعٍ إلى التطوير في حضن الأصالة ، بين مؤمنٍ بأن التطوير لا بد وأن ينزع الملامح العربية عن موسيقانا ، ومؤمنٍ بأن التطوير يجب أن يطور هذه الملامح ، لا أن يستبدل غيرها بها .

فما الذي أحدثه الشيخ سيّد حقاً في هذا المجال ، ما دام أنه لم يَنقُض الأصالة ، ولم يُعرض عن الطرب ، أو الأشكال والأساليب الغنائية والموسيقية العربية ؟

تثبيت اللحن

يقول النقاد الجدّيون العارفون : إن سيّد درويش وضع الملحن في المقدمة ، بعدما كان المغني يتقدمه في المرتبة . ذلك أن الغناء العربي في مدرسة القرن التاسع عشر ، كان يعتمد كثيراً على الارتجال والتصرف والتطوير الفوري والتطريب الفطري . وكان المغني يأخذ من الملحن ملامح لحنٍ أساسي موضوعٍ في خطوطٍ عريضة ، وكان هو يتولّى في الغناء ، التلوين والتزويق والترداد المتنوع والتطوير . وثمة من يَسِمُ الارتجال بالتخلف . وهذا رأيٌ لا يستند إلى العلم . فللارتجال أسبابٌ أهمها أن التدوين والتسجيل لم يظهرا في الموسيقى العربية آنذاك . وكانت وسيلةُ الناس الوحيدة إلى سماع الغناء ، هي الحضور إلى حيث المغني والاستماع إليه مواجهة . ولما ظهر « الفونوغراف » والأسطوانات (١٩٠٤ في مصر) أضحى في مكنة المغني ان يسجّل أغنيته مرة وأن يتساها في اليوم التالي ، فتنتشر بين الناس ، وتبثّها الإذاعات (التي ظهرت فيما بعد) . فتكفل الأسطوانة ترداد الأغنية إلى ما شاء الله في لحنٍ ثابتٍ لا تتبدل منه همسة أو نبسة . ولم يكن هذا الحال قبل . كان على المغني أن يؤدي أغنيته في كل يوم . ولم يكن في المستطاع ولا المستحسن أن يلزم اللحن تماماً في كل مرة . ولا زال المستمع العارف إلى اليوم يستحسن أي تصرفٍ يُبديه المغني ، ويحيد فيه عن اللحن المألوف للأغنية . كان التصرف باللحن وتطويره على ما يتفق مع الإحساس والمقدرة والمزاج في تلك الليلة ، من ضرورات تلك الحال . وكان هذا (ولا يزال إلى اليوم) من الأدلة على مقدرة المغني وسعة خياله الموسيقي وامتلاكه لناصية السكك المقامية ، وقدرته على العودة متى يشاء إلى المقام الأصلي ، أو السياق الموضوع للأغنية ، فضلاً عن أن هذا التصرف كان ولا يزال

مبعث متعة المستمع العارف . وكان الارتجال مدرسةً عظيمةً ، لا للمغنين وأصواتهم وملَكاتهم وحسب ، بل للملحنين وخيالهم الموسيقي أيضاً . وكان معظم من يلحن يغني ما يلحنه هو ، أو ما يلحنه غيره كذلك (وضعت قوانين الحقوق الأدبية والفنية فيما بعد) .

وظهر سيّد درويش في بداية عصر الأسطوانة ، الذي صادف بداية انتشار التدوين (التنويط) بين الموسيقيين العرب . ولذا استطاع أن يُلزم المنشدين في المسرحيات الغنائية أداء اللحن بلا تصرف ولا ارتجال . وكان يحتاج في غنائه التعبيري إلى هذا الالتزام ، أكثر مما احتاج إليه في أغنياته التي يغلب عليها الطرب ، لأن التعبير التمثيلي المقصود ، ربما تهافت وتلاشى إذا امتدّت إليه يد الارتجال والتصرف .

هذه الظروف التاريخية في تطور الأغنية العربية أمكنت سيّد درويش من الإسهام في تثبيت اللحن إذن . فقدّم الملحن من المرتبة الثانية إلى المرتبة الأولى . ولم يضطرب هذا الترتيب ، إلا مع مطربةٍ عملاقةٍ ، هي أم كلثوم ، اتّبعت أسلوب الارتجال والتطوير في أغنيات الطرب المسرحية ، في ألحان الشيخ زكريا أحمد على الخصوص . أما محمد عبد الوهاب فتساوى في المرتبة الملحن منه والمغني ، حتى تخلّف المغني شيئاً فشيئاً بتقدمه في السن ، فتقدم الملحن فيه على المغني في إظهار ملامح الأغنية . وزاد في هذا التقدم أنه أعرض باكراً عن إحياء حفلات الطرب المسرحية ، التي تتفجّر فيها موهبة الارتجال على مداها . وتلك خسارة فادحة يعرفها كل من يستمع إلى عبد الوهاب في تسجيلاتٍ خاصةٍ تختلف عن التسجيلات المألوفة التي تبث في الإذاعات .

كان تثبيت اللحن مفيداً جداً فيما أراده له الشيخ سيّد ، لكنه لا يعني أن الارتجال سمة تخلفٍ وانحطاطٍ ، في جميع الحالات . ففي الموسيقى الأوروبية الكلاسيكية مجالاتٌ معروفةٌ للارتجال (الكادِنْسا ، والمعزوفات الارتجالية على الأرغن فيما يشبه التقاسيم . وبيتهوفن وباخ وموتسارت وهايدن كانوا من أعظم المرتجلين على البيانو والأرغن) . وحتى لو كان في موسيقانا عنصرٌ ليس من مثيلٍ له في الموسيقى الغربية ، فلا يُتّخذ هذا دليلاً على تخلّف موسيقانا بالضرورة . وإذا تعودنا في مواجهة عقد النقص حيال الغرب ، أن نقرن ما لدينا ببعض ما لدى الغرب ، لننفي عن حضارتنا أوثقافتنا أو فنوننا سمة التخلف ، فإن خلوّ الفنون الأوروبية من بعض أشكال فنوننا ، أو خلو فنوننا

من بعض الأشكال الأوروبية ، لا يصح اتخاذهما لإثبات تخلف أيٍ من الحضارتين . فالتخلف والتطور معيارهما آخر . ولكل حضارةٍ أساليب خاصةٌ في التعبير وأشكالٌ أصليةٌ تقتصر عليها وحدها في كثيرٍ من الحالات .

ويقول أحد الموسيقيين الأوروبيين في مسألة التزام الفرق السنفونية الأوروبية اللحن المدوّن التزاماً مطلقاً ، إنه أضحى يحسّ أن هذه الفرق أشبه بالآلة الجامدة ، وإنه يطرب لسماع خطإٍ في العزف يُعيد إليه الإحساس بأن الفن نشاطٌ إنساني . وهذا قولٌ في صميم مسألة الارتجال في الفن . ليس الخطأ في أداء اللحن هو المطلوب ، بل الحياة فيه . والارتجال ذروة النبض الحي في الفن ، إذا امتلك الفنان ناصية أصوله وأساليبه .

«أقدر ألحّن الجرنال »

ثمة آراءٌ كثيرةٌ في الشيخ سيّد درويش ، معظمها غير مهم ، إذ يقتصر على المديح العمومي الذي يكتفي فيه المدّاحون بترداد بعض ما سمعوا من أقوالٍ عن الشيخ سيّد ، ويضيفون إليه صفاتٍ كمثل : العبقري ، النبع ، أستاذهم جميعاً ، إلى آخر هذه الصفات ، التي ، وإن صحّت ، لا تزيد معرفةً بالرجل .

القول المفيد لا بد من أن يتناول أموراً تُجيب عن بعض الأسئلة : أين جَدَّد ؟ أين أخذ من سابقيه ؟ وماذا أحدث ؟ ما هي ملامح تجديده ؟ ما هي الظروف التي أحاطت بظهوره ؟ وما إلى هذا .

وهذه الدراسة تحاول أن تردّ على أسئلةٍ من هذا القبيل . ولا بد من تمحيصٍ مزيدٍ في تاريخ الشيخ سيّد وتراثه لنعرف مكانته وإسهامه .

محمد عبد الوهاب ، أنجب تلاميذه ، يقول في هذا : إن الشيخ سيّد هو الذي فصل الموسيقى العربية عن الموسيقى التركية ، وأبرز الملامح المستقلة في الموسيقى العربية . وقال إن الشيخ سيّد هو الذي أنشأ التعبير الموسيقي والتصوير بالموسيقى والغناء ؛ وإن دور «أنا هويته وانتهيت» ، هو مبتدأ التعبير التمثيلي الانفعالي (الدرامي) في

الغناء العربي (وهو التعبير الذي بلغ الذروة ربما ، في أوبريت قيس وليلى في فيلم « يوم سعيد » ، لعبد الوهاب ـ ١٩٣٩) .

ومن التعبيرات التمثيلية التي دُرج على ذكرها تقليداً ، صعود اللحن وهبوطه موافقاً للمعنى في جملة : « عشان ما نعلا نعلا نعلا ، لازم نطاطي نطاطي » في لحن الانتهازيين في مسرحية العشرة الطيبة . لكن في المسرحية نفسها لحناً يدل دلالة أعمق على عبقرية سيّد درويش في التعبير التمثيلي الانفعالي . فأغنية « اتمختري يا عروسة واتهني بعريسك سيد العرسان » ، هي أغنية أفراح . ولكن فيها الكثير من الشجن الذي يكاد لا يخفى . وذلك أن العروس التي تحتفي بها الأغنية ، أُخذت قسراً إلى عريسها . فوفّق الشيخ سيّد بين التعبيرين المتناقضين في جدلية تدعو إلى الإكبار .

وفي نشيد « أنا المصري كريم العنصرين » ، قسمان واضحان ، فالأول على مقام خالٍ من أرباع الصوت ، يوحي لحنه وإيقاعه ولهجته المسرحية إيحاء المعابد الفرعونية الجليلة ، والثاني على المقام ذاته ، لكن مزاجه عربي ، يُوحي عروبة مصر ، وانتماءها إلى « العنصر » الثاني ، على ما يقوله الحاج أبو خليل الدنا ، في تفسيره لمزاوجة « العنصرين » في لحن النشيد .

كان الشيخ سيّد معيناً لا ينضب من التعبيرات المراوحة بين تصوير الشكل ، (في دور « ياللي قوامك يعجبني » ، لحن « قوامك » يصور تماماً قواماً طويلاً ممشوقاً) ، أو التعبير عن الشاعر وحرقة الحب (الآه في مطلع دور « أنا عشقت » ، وهي آهٌ أليمةٌ وحارةٌ للغاية) أو تمثيل دوران عجلة العربة (في أغنية « العربجية » ، حيث توحي اللازمة دوراناً لا يتوقف) أو الإعراب عن الرعب الشيطاني (في أغنية الشيطان يصل اللحن فجأةً إلى ذروة ارتفاعه عند كلمة « يا ساتر » ، التي تعبر عن الرعب لرؤية الشرر يشع من عيني جند الشيطان) ، أو عن جو التحشيش الكامل في أغنيات المخدرات الثلاث التي أسلفنا ذكرها ، وبخاصة : اشمعنى يا نُخّ ، وأبو غبْدة . ويكاد المرء يجنح إلى الظن أنه تمرس في التعبير الموسيقي ، في أعماله المسرحية التي كان اللحن فيها يمثل مع الممثل موقفاً أو عاطفةً أو صورةً من الصور . لكن الشيخ سيّد امتلك القدرة على التعبير قبل انصرافه إلى المسرح ، فدور « ياللي قوامك يعجبني » الذي أسلفنا ذكره هو

من أوائل أدواره ، وضعه على وجه الترجيح ، قبل أن يُدعى إلى التلحين لمسارح القاهرة . ولذا يميل المرء إلى الجزم أن مَلَكة الشيخ سيّد التعبيرية استدرجت إليه المسرحيين ، وإن كان للمسرح فضل تمريسه وتمرينه في الصنعة التعبيرية وتطويرها ، حتى قال معتزاً لبديع خيري : « أنا اقدر ألحن الجورنال »[٥٧] .

ولذا كان يدقق في اختيار كلام أغنياته ، ويعمد إلى التأليف إذا حار التعبير واعتمل في نفسه . وقبله إجمالاً كان الشعر ، عظيمه أو سقيمه ، مُتَّكأً شكلياً للحن ، لا علاقة تعبيريةً بينهما سوى التعبير الإجمالي العام عن مزاج الأغنية . ولم يكن الملحن أو المغني كثيراً ما يحتفل شديد احتفالٍ بالكلام ما دام أنه يمدّه بالوزن المطلوب تفصيل اللحن عليه . أما الشيخ سيّد فأراد أن يضع لحناً يُبدي الذل ، وآخر يُظهر عزة النفس ، أو الفرح أو الحزن ، أو الجوى أو الشوق ، وما إلى ذلك (يماثله غلوك الفرنسي الذي تطلّب شعراً راقياً لأوبراته ، فيما يُؤثَر عن الأوبرات الأوروبية أن معظم أشعارها ضحلٌ سخيف) .

عبد الوهاب الدرويشي

هذا المنحى التعبيري في الغناء العربي اختطّه الشيخ سيّد أولاً ، ونحا نحوه من بعده محمد عبد الوهاب ، متدرجاً في كل مراتب التصوير والتعبير ، من تصوير الشكل (يبصّ فوقه ويبصّ تحته ، في أغنية « بلبل حيران » الشجية) ، إلى التمثيل « الاجتماعي » («تعالَ من فضلك خُدنا » ، بلهجة الآمر المتعالي ، ثم : « رد الفلايكي بصوت ملايكي » ، بتعبير محبّب ، في أغنية « النيل نجاشي ») ، إلى ذروة في التعبير العربي التمثيلي والانفعالي في أوبريت قيس وليلى .

وعبد الوهاب ، لا مراء ، أعظم المتأثرين بفن الشيخ سيّد . وهو يروي أول سماعه لغنائه في مسرح « برنتانيا » ، إذ يقول : « هربت لما سمعت سيّد درويش . أردت أن أهرب من جلدي . اكتشفت أن الفنان الذي فيه بذرة التطور يمكن أن يخلق من القديم جديداً »[٥٨] . لكن عبد الوهاب لم يسنح له أن يعمل مع سيّد درويش إلا في

---

(٥٧) د. محمود الحفني ، المرجع السابق ، ص ١٤٣ .

(٥٨) راجع فصل : محمد عبد الوهاب ، فيما يلي .

التاسعة عشرة من عمره ، سنة ١٩٢١ ، عندما وعك المرض الشيخ سيّد وهو يعرض مسرحية « شهوزاد » ، فأراد أن يحل الشيخ زكريا أحمد محله في دور « زعبُلة » بطلها . وكان الشيخ زكريا يُمضي يومه في سيدنا الحسين وعمره آنذاك خمس وعشرون سنة ، فلم يوفق الشيخ سيّد إلى إقناعه ، فقام عبد الوهاب بالبطولة بدلاً من الشيخين سيّد وزكريا . ويقول عبد الوهاب إن سيّد درويش لما سمعه حمله بيديه الضخمتين . وغنّى عبد الوهاب في « شهوزاد » . ولما مات الشيخ سيّد أكمل عبد الوهاب « أوبرا كليوباترا ومارك أنطوان » ، وكان لا يزال متأثراً تأثراً كاملاً ومباشراً بأستاذه ، لم يطوّر بعدُ منحاه الخاصّ تماماً .

وهو يصوّر مكانة ألحان سيّد درويش في ميزان التراث والحداثة ، أي التقليد والتجديد في الموسيقى العربية ، بقوله في لهجة مصرية دارجة : « ألحانه صحيح جديدة ، لكنها عِشريّة ، لها أب ولها أم » . ويضيف قوله : « الذاكرة نعمة طبعاً ، لكنها تتحول إلى نقمة ، إذا أراد المرء أن يهرب منها » .

وعبد الوهاب ، الذي يستوعب في ذاكرته الموسيقية حصيلة قرنين من عمر الموسيقى العربية ، لم يستطع أن يهرب من موسيقى الشيخ سيّد ، فظهرت جملٌ كثيرةٌ من موسيقاه في قماشته اللحنية ، على الخصوص في السنوات الأولى من عمره الفني الطويل . نمثّل على ذلك ببعض الأمثلة التالية :

- في محاورة عبد الوهاب مع ليلى مراد : طال انتظاري لوحدي ، تذكّرك جملة : تعالي بين أحضاني ، بجملة : شفّتي بتاكلني أنا في عرضك ، في محاورة : على قد الليل ما يطول ، بين سيّد درويش وحياة صبري (من « العشرة الطيبة » ، على أسطوانة أوديون) . والمحاورات في الموسيقى العربية ابتكرها صفر علي . وطوّرها سيّد درويش ، وتابعها عبد الوهاب ثم آخرون من بعده .
- اللازمة في المقطع الأخير من أغنية : يا ذي النعيم ، وهي اللازمة التي تُختم بها الأغنية ، مستمدّة ومطوّلة من اللازمة في أغنية العربجية (من مسرحيّة « ولسه ») .
- لحن استهلال أغنية « حب الوطن فرض عليّ » ، هو لحن الاستهلال في أغنية الجهادية : « يا أمي ليه تبكي عليّ » (من استعراض « الطاحونة الحمراء » ، وغنّاها

على أسطوانة ميشيان كل من محمد بخيت والست نودد) .

- أغنية «البرتقال»، حيث يقول عبد الوهاب : «يا ما سهرتم على آمالكم»، أشبه بلحن « ياما بيقاسوا وياما » في أغنية « والله تستاهل يا قلبي » (من « راحت عليك » على أسطوانة أوديون) .

- أغنية «الليل يطوّل عليّ»، الرائعة لمحمد عبد الوهاب، فيها لازمة النقرات الأربع، مأخوذة من لازمة مماثلة في أغنية « مصطفاكي بزياداكي » (على أسطوانة بيضافون) . وفيها أيضاً تلك الجمل ذات اللحن الصاعد ، المستوحاة أيضاً من مثيلاتها في الأغنية المذكورة .

- في أغنية « يا دي النعيم » جملة : الجو راق وارتاح البال ، شبيهة بلحن : « غير شي اللي كان هالك أبدانا » في أغنية العمال : « ما قلتلكش إن الكترة » .

- في أنشودة « والله وعرفنا نحب » ، لحن المقطع : « الحرية كفاح ومبادىء » والمقاطع الأخرى ، أشبه بمطلع لحن الشيطان : « كان الشيطان بيعزّم يوم » .

على أنه لا بدّ من المسارعة إلى القول إن محمد عبد الوهاب تأثر بألحان الشيخ سيّد التأثر الخلاق ، لا تأثر النقل والانتحال . فأغنية « الليل يطوّل عليّ » التعبيرية الرائعة كائنٌ موسيقيٌ مستقلٌ ، يعبر عن أجواء الليل وسكونه ورهبته ، على الرغم من الجمل المستمدة من « مصطفاكي بزياداكي » ، التي تؤدّي مهمةً تعبيريةً مختلفةً تُوحي الكثير من الأجواء التركية ، في أغنية الشيخ سيّد . وهذا المثال نموذجي في الدلالة على التأثر الخلاق ، الذي يهضم فيه المؤلف الموسيقي « الخلايا » الموسيقية التي يرثها من السلف ، فتعود هذه الخلايا إلى الظهور ، على نحوٍ واعٍ أو غير واعٍ ، في نسيجٍ آخر . وبذا يتمثل تراثه ، وينشأ في تربيته ليُنبت فرعاً جديداً على الجذع الأصيل .

هذا التمثل هو صفةٌ ملازمةٌ لكل فنٍ عظيمٍ ، وليس وصمةً ، على ما يريد أن يُظهره بعض النقاد . الوصمة في انتحال موسيقى الغير ، هي النقل المباشر الذي لا يُدخِل المنقول في نسيجٍ جديدٍ خاص . وإلّا فإن في إمكاننا إذن أن ننسب هذا المعاب إلى كل عباقرة الموسيقى في العالم . فالقاعدة التي لا استثناء فيها أنهم بدأوا جميعاً من حيث

كلمة على الهامش
بمناسبة ذكرى وفاة سيد درويش

من أقوى الدلائل على عظمة عبد الوهاب أن من أصبوه للعداء في حياته ورموه بالدجل والشعوذة يرجعون اليوم على سيد درويش ويقولون في سيد درويش وموسيقاه التي أصبح الجميع الآن يسرقون منها ويهيمون من مناهلها كما يقولون ويدعون !

ولست أدري على وجه اليقين أهي غيرة على سيد درويش وفن سيد درويش أم حنا في انقاص قدر الأحياء بتمجيد هذه الأسماء الميتة !

وسواء أصبح هذا أم ذاك أم صح الاعتبارات فإن هذا لا يزيد من قدر سيد درويش وهو من وصل وفي سنوات قليلة معدودة إلى قلب وروح كل مصري ولا ينقص من قدر المعاصرين وفي رأسهم رجل الفن والموسيقى هو عبد الوهاب . . .

إن معهد الموسيقى الشرقي لم يعترف بسيد درويش في حياته بل لطالما كان المعهد مصارع رجاله وبصقهم في وجوههم أجمعين ورميهم بالضعف والجبن والخمول ، وأن رجال المعهد لم يعترفوا بالأدوار الخالدة التي غنها رغم الفن الراقي حتى أنك لا تسمع دوراً من أدواره بين حجرات ذلك المعهد إلى اليوم . . .

ولكن ما أن السياسة الآن تغمر بالحظ من قيمة فن عبد الوهاب والاشادة بجهل عبد الوهاب فلم لا يكون ذلك بذكر سيد درويش بأطيب الذكر وأعطره وفن سيد درويش ومعلمته وروحانيته والرجل قد مات وماهو اليوم بقادر على الانتقاص في زماهر رقابهم أجمعين !

إلا تبع هذه السياسة ما دامت تعكر الجو الذي يعمل فيه ولد ابن سيد درويش الكر ؟

وهذا ما كان وما يكون !! فإن هيئة الموسيقى أصبحت لا تعمل من جهد بها إلا أن سيد درويش كان عظيما وكان رسول الله بموسيقى الأمان السامية والملاحظة . . .

عبد الوهاب سيد درويش

وأين رواية كليوباترة التي لحن الفصل الأول منها سيد درويش وأكملها عبد الوهاب كانت تحدث بالفصل الثاني الضجة وموضع ضحكهم وسخريتهم لأن الفصل الأول صعد إلى السماء السابعة وبقي الفصلان الثاني والثالث مدحورا إلى سابع أرض !!

سبحان الله !!

وهنا يطيب لي ذكر نادرة لطيفة !! كنت بجانب برنامج أخرج على رواية كليوباترة وكان بجواري أديب كبير وصحفي له المكانة الأولى في السياسة ولكن الرجل لا يطيق عبد الوهاب كره الله في الله !!

لم ؟

لأن عبد الوهاب كان يغني شعر شوقي وهو لا يرضى أن يسمع اسم شوقي كره الله في الله !!

وفي ثم كان الحقد على عبد الوهاب والتعصب عليه واشتد في ذلك !!

وفي الفصل الأول الذي لحنه المرحوم سيد درويش بعض مقطوعات وفي الرجل قد أن يحبها فضيها عبد الوهاب . . .

ولكن الأبلاغ أن الفصل الأول من لحن سيد الموسيقى سيد درويش أنه وفي بين الأدب المكتوب يعرف القطع أن عام ... عبد الوهاب في هذا الفصل .

وبعد الذي القطعة التي أدتها ... بالجوري ودقوق وأصبحوا صيرة جميلة ... الرجل ... من إظهار كل الفنان وقدرته والتصرف العالي أيضا . . .

ثم قال علي وأنا أراد أن يعطي وقال و ... عبد الوهاب ده لو اتغرط ... يقدر يلحن حته زي كده ؟ ؟

ولم أرد أن أقطع على الرجل طرحه ونشوه فسكت ولكن عدان ... عام الاقناع عظمة عبد الوهاب ...

سيّد درويش ومحمد عبد الوهّاب : الأب والابن البار

(روز اليوسف ١٩ أيلول/سبتمبر ١٩٣٦)

وطيش أمره وأمر فنه في مع أمثال هذا الأستاذ الكبير.

هذه حادثة أذكرها كلما رفع معهد توسيقي للذكي مقيمه بالصياح في حفلة توسيقي للنيل من عبد الوهاب على حساب تمجيد في سيد درويش . . .

لم يحب سيد درويش رجلا من رجال العهد الا المرحوم حسن أنور ورغم بأبي من يفهم الا له ولهذا كان المرحوم حسن أنور هو الآخر مغضوبا عليه من العهد ورفق وهو مسئول منه لأنه صريح يغدر كل رجال الفن الذين يستحقون التقدير والاكبار و . . . من يستحق النقد ولو كان رئيس العهد . . . والرزق على الله .

كان سيد درويش يعتز بعبد الوهاب ويحب . . . الشاب الصغير عبد الوهاب وكان يقول . . . في كل مجلس أن سيكون هذا الشاب . . . خطير في عالم الموسيقى . . .

ان سيد درويش لما مرض أثناء تمثيل رواية شهرزاد وأثناء تمثيل رواية العشرة الطيب لم يجد أمامه الا الشاب الصغير السن والحجم ليقوم مقامه في أدواره التي لا تعطى الا كل جبار كبير . . . .

ووقف عبد الوهاب الصغير توفيقا جعل الراحل الكبير لا يفارقه لحظة . . . . وطالما

لقنه الكثير من الترنمات وغيرها وطالما كان يتنبأ عندما يرى خليفته قادما اليه كما يقبل الابن البار على أبيه السمح الكريم .

هكذا كان سيد درويش وعبد الوهاب أب كريم وابن ذكي بار !!

ان عظمة سيد درويش لم تعد من رفعها على رأسه كعبد الوهاب وأن ذكرى سيد درويش لا يجحدها أحد كما يجحدها عبد الوهاب وأن الترهات التي تهتان على سيد درويش من عبد الوهاب والدموع التي تعبر بأجل بان عن مشكلة رئيس التوسيقي اطلاق لترهات الراحل في رحلات ودموع الابن على أبيه والذي اعتنى في حياته المدارس الكبير .

لتنتهي حفلة الاستاذ عبد الوهاب ذكرى الزعيم الراحل ويتصدر حفلة التوسيقي عددا خاصا بهذه الذكرى فلست هذه أحب منها ومن صاحبها !

ولكن لا يكن هذا الاحياء وهذه الكتابة على حساب جندي مجهول لا زال الى الآن والى ما بعد الآن يبكي زميله الراحل

وان كان ولا بد من أن تكون هذه الذكرى على حساب جهة معينة فلتكن على حساب معهد التوسيقي الذي شن على سيد درويش في حياته حربا في الظلام جنودها عوض وصراصير

رحم الله الفقيد الكبير وأطال في حياة زعيم الفن التوسيقي في مصر والشرق

الدكتور خالد بدرخان

الوضع صاحب أمراض الروماتزم والمفاصل
وزارة الشرق الأوسط للاستشفاء بالسيدة
زينب الصيدلية الزيوت الكبدية والمفاصل
اسبوع زيارة الشيخ تليفون ٤٢٥٠٧

المـــدارس الاسماعيلية بالقاهرة

اعتمدت وزارة المعارف مدارس الاسماعيلية من الدرجة الاولى ومنحتها أكبر معاش قدرها ٢٥٥٣ جنيها

بدء الدراسة

المدرسة الابتدائية للبنين بالسيدة زينب	٢٣	سبتمبر
المدرسة الابتدائية للبنات « «	٣	أكتوبر
« الثانوية للبنين بالخليج المصري	١٠	«
« « للبنات بالسيدة زينب	١٠	«
« « للبنين بشبرا	١٠	«
« الابتدائية للبنين بشارع شبرا	يوم ٢٦	سبتمبر
روضة الاطفال بالسيدة زينب	٢٣	«
« « بشبرا	١٦	«

تليفون ٥٩٥٦٠ ، ٤٢٦٥٤ ، ٥٦٣٤٢

انتهى السلف . ولو كان التأثر عيباً ، لما نجا الشيخ سيّد من هذا الأمر ، وهو الذي استلهم البياعين في نداءاتهم ، واستمد من ألحان الفئات الشعبية وتمثّلها واستوعبها في وجدانه فخرجت من ضمن مكتنزات « خزانته » الموسيقية وذاكرته « النعمة » ، التي حفظت التجويد والموشحات والموسيقى الكنسية ، لينسج بها قماشةً جديدةً لها ألوانها الخاصة .

وعبد الوهاب لم يتأثر بالشيخ سيّد في الموسيقى فقط ، بل في الغناء أيضاً :

- فإذا استمعت إلى أغنية «مين زيي مين أسعد مني » (من العشرة الطيبة) فلا مفر من أن تتذكر في مطلعها الكثير من أسلوب محمد عبد الوهاب في الغناء ، على رغم أن التلميذ فاق أستاذه في جمال الصوت وتهذيبه ، بلا نقاش .
- وفي الآه ، من جملة : « عذبني أنا راضي بحكمك » ، في أغنية محمد عبد الوهاب : عايزك تصدّ وتهجرني (١٩٢٧) ، تتذكر أسلوب الآه نفسه عند الشيخ سيّد .
- وفي مطلع أغنية : « الصد طال وانتِ مش راضية تحنّي » لمحمد عبد الوهاب (١٩٢٧) ، غناءٌ شبيهٌ تماماً بغناء الشيخ سيّد وبصوته .
- وفي أغنية : « أخاف عليكِ من نجوى العيون » ، يلاحظ أن وضع حنجرة عبد الوهاب يُصدر رخامةً من نوع رخامة صوت الشيخ سيّد ، على الخصوص في المساحات الصوتية دون المتوسطة .

فإذا أضفتَ إلى هذه ، سلوك عبد الوهاب التصويري والتعبيري ، فيما ذكرنا من ألحان ، وفي محاورة « عيني بترف وراسي بتلف » التمثيلية الخطيرة (نجيب الريحاني وليلى مراد ، في فيلم غزل البنات ، سنة ١٩٤٩) وغيرها كثيرٌ في تراث عبد الوهاب ، لأمكن القول بلا تردد إن محمد عبد الوهاب فرعٌ نبت من غصن سيّد درويش ، وإن أضحى فيما بعد شجرةً وارفة الظل .

ولم يُنكر عبد الوهاب هذا الأمر ، إلا في المرحلة التي كان يخشى فيها أن يدفع ثمناً لعرفانه بالجميل ، ذلك أن الانتساب علناً إلى مدرسة الشيخ سيّد ، كان يُنقِم الملك فؤاد الأول ، الذي مات سنة ١٩٣٦ ، ولم يسارع ابنه الملك فاروق ، الذي خلعته ثورة

١٩٥٢ ، إلى إصلاح الحال من بعده بالطبع ، مع انه سمح لبيرم التونسي بالعودة مستغفراً إلى مصر من المنفى ، سنة ١٩٣٨ . في هذه المرحلة كان محمد عبد الوهاب يُؤثر السلامة ، فيحظى بسكوت الحكام . ذلك أنه ليس من الرجال المقاتلين ، مثل الشيخ سيّد أو بيرم . ولم يَنْحلّ عقال لسانه إلا بعد قيام الثورة . فكان والحق يقال ، ممن لم يدّخروا الكلام في مديح الشيخ سيّد والتعريف ببعض تراثه . غير أن مرحلةً طويلةً مرت على الشيخ سيد وهو في عتمة الحظر . ولذا جرى على الألسن كلامٌ كثيرٌ في مدحه وتعظيم شأنه ، ولم يَجرِ في الأذان الشيء الكثير من غنائه وألحانه ، حتى أخذت فرق الغناء العربي الجماعي تُحيي تراثه على نحو منهجي .

غير أن عبد الوهاب لم يَنجُ من التجريح الشديد ، للزومه الصمت وحصده الأعداد ، في المرحلة التي كان فيها رفاق الشيخ سيّد ومحبوه ، مبعدين مضطهدين . ولا شك في أن بيرم يقصده هو ، في زجليته : « يوم مخلد للأبد »[٥٩] ، حين يقول :

الجاحد اللي يجحدك مغرور إذا كان يحسدك
ليه بس لما يقلّدك يقول أنا رب الغنا

إلا أن عبد الوهاب ، الذي يخشى القتال بطبعه ، لم يجحد سيّد درويش فضله ، حين أمِن على نفسه ، حتى قال في يوم : « أنا درويشي حتى العظم » ، في حديث إلى إذاعة لبنان .

وإذا كان عبد الوهاب ممن لم يُؤثر عنهم الاقتداء بسيّد درويش في النزوع إلى المقارعة والنزال والإقدام ، إلا أنه احتذى عليه في قلقه الدائم على جودة ألحانه . فلم يكن الشيخ سيّد يرضى ويقنع . وكان يُسمع ألحانه الجديدة ليديع خيري وينتظر النقد ، فإذا جاءه بالإطراء رَفضه . كان يخشى السهولة والقناعة ، بغريزةٍ لا تستكين وهاجسٍ لا يُركن إلى نجاح .

لقد كان الشيخ سيّد فاتحة العصر الحديث في الموسيقى العربية حقاً ، تدل على ذلك حال الموسيقى العربية قبله ، وحالها بعده ، لكنه كان جسراً بين المرحلتين ، فلم

---

(٥٩) محمد علي حمّاد ، المرجع نفسه ، ص ١٥٥ .

يقطع الجذور ولم يجافِ الأصول ، حتى أمكن له أن يُطرب أجيال العرب جميعاً في المرحلتين . يقول الحاج أبو خليل الدنا ، عن عثمان الأرناؤوط ، البيروتي الذي كان يغني مع مدهبجية الشيخ سيّد الصفطي ، إن هذا كان في جولةٍ غنائيةٍ في بلاد الشام ، فصادف صاحب « فونوغراف » يدعو الناس إلى سماع أسطواناته بالأجرة . فسأله الصفطي عما لديه من أسطوانات سيد درويش ، فأسمعه دور : يا للي قوامك يعجبني . فاستمع الصفطي وبكى . ثم ناول الرجل ليرةً عثمليةً ذهباً ، بدلاً من قروشٍ زهيدة . ولما رفض استرداد الباقي ، قال : «هو اللي يسمع الشيخ سيّد يدفع كام ؟ » . . .

أما بيرم فقال في الشيخ سيّد :

آهات كتيرة سمعتها وانت عشقت وقُلتَها
آه ، م الفؤاد طَلّعتَها حسّيتها من قلبي أنا[٦٠] .

---

(٦٠) محمد علي حمّد ، المرجع نفسه ، ص ١٥٥ .

محمّد القصَبجي

ما إن يحاول المؤرخ دراسة سيرة محمد علي إبراهيم القصبجي ، حتى يقترن في المرتبة والتاريخ بسيّد درويش . فقد ولد القصبجي في ١٥ نيسان (إبريل) ١٨٩٢[1] بعد تسعةٍ وعشرين يوماً فقط ، من مولد الشيخ سيّد ، ثماني سنوات قبل انقضاء القرن التاسع عشر وابتداء العشرين، وكأن القدر اختار لهما المهمة التي اضطلعا بها خير اضطلاع : اكتناز تراث المدرسة المصرية للموسيقى في القرن المنصرم ، واستنباط ملامح التطوير لتأسيس مدرسة القرن العشرين في الموسيقى العربية .

إلا أن العمودين اللذين قام عليهما الجسر بين القرنين ، كانا متشابهين في أشياء ومتخالفين في أشياء . ولا شك في أن أول فارقٍ يخطر ببال العامة ، أن سيد درويش يحظى الآن بشهرةٍ تفوق شهرة مؤلفاته وأغنياته . أما القصبجي فإن اغنياته أشهر منه ولا ريب . وليس نادراً أن يعرف مستمعون أغنيات ، ولا يعرفوا أنها له هو : أنا قلبي دليلي (١٩٤٧) ، وياختي عليه (١٩٤٩) ومش ممكن أقدر أصالحك (١٩٤٥) ، وبتبص لي كده ليه (١٩٤١) لليلى مراد، وقيدوا الشموع واسقوا الشربات (١٩٤٥) ، وياللي تحب الفل (١٩٤٧) لنور الهدى ، وإيمتى حتعرف (١٩٤٤) ويا طيور (١٩٤١) وأسقنيها (١٩٤٠) وليت للبراق عيناً (١٩٣٨) لأسمهان ، وياما ناديت (١٩٣٦) وانت

(١) محمود كامل : « محمد القصبجي : حياته وأعماله » ، الهيئة المصرية العامة للتأليف والنشر ، القاهرة ، ١٩٧١ ، ص ١٣ .

فاكراني (١٩٣١) وليه تلاوعيني (١٩٣٢) وما دام نحب (١٩٤٠) ومنيت شبابي (١٩٣٧) ويا صباح الخير (١٩٤٨) لأم كلثوم .

سيد درويش عاش إحدى وثلاثين سنةً فقط ، وعاش القصبجي أربعاً وسبعين . ومحمد عبد الوهاب تتلمذ على درويش ، فيما تخرج من مدرسة القصبجي جيلٌ كاملٌ من أساتذة الموسيقى العربية في القرن العشرين ، ومنهم عبد الوهاب نفسه ، وأم كلثوم ، ورياض السنباطي ، وتولّى رعاية عدد آخر من أبرز الفنانين ، منهم ليلى مراد ونور الهدى وسعاد محمد . وبرغم ذلك فإن شهرة القصبجي ظلت ، لأسباب غير واضحة ، أقل مما يستحق بكثير . فهو تولى عبد الوهاب سيد مطربي القرن العشرين وملحنيهم نحو خمس سنوات ، قبل أن يتولاه أمير الشعراء أحمد شوقي[٢] سنة ١٩٢٤ . وهو الأب الفني الذي تلقف أم كلثوم منذ انتقالها إلى القاهرة من الريف سنة ١٩٢٣ ، وأعطاها أجمل الألحان حتى سنة ١٩٤٨ ، وظلّ يتصدر فرقتها الموسيقية بعوده الخطير ، حتى وفاته في ٢٥ آذار /مارس ١٩٦٦[٣] .

ما هو سر غمطه حقه في الشهرة التي استحق ؟

إن في الأمر ، على الراجح ، غير سبب ليس هذا مجالها . لكنّ الظاهرة ليست فريدة . ففي مصر فنانون كبارٌ مثله لم يشتهروا على قدر استحقاقهم ، كمثل محمود الشريف وأحمد صدقي ، وفي لبنان زكي ناصيف . ولعل في الظاهرة جانباً من محنة الملكية الفنية واستخفافها في إذاعاتنا ، إذ يُهمَل اسم الملحن والمؤلف ، ويحظى المغني بكل الأمجاد . ولقد غنى سيّد درويش والسنباطي ، وكثيراً ما كان زكريا أحمد يغني . أما القصبجي فغناؤه نادرٌ للغاية . ولعل في ظاهرة عدم اشتهار القصبجي أيضاً مظهراً من محنة التراث في إذاعاتنا العربية ومؤسسات التربية الفنية . ففي أوروبة يقوم جلّ النشاط الموسيقي الراقي على إعادة تقديم مؤلفات باخ وبيتهوفن وبرامز وموتسارت وغيرهم ، حتى تنشأ الأجيال على تراثها ، وتتاح لها فرصة تشكيل ذوقها ووجدانها الفني في تربة هذا التراث . ولا يبدو أن هذا التقليد متبعٌ بعد في موسيقانا العربية ، إلا في نطاق ضيق . ولو كانت الموشحات والأدوار والأغنيات العربية القديمة تستعاد بأصوات مغنين جدد ،

---

(٢) محمود كامل ، المرجع السابق ، ص ٢٧ .

(٣) محمود كامل ، المرجع السابق ، ص ١١٥ .

لربما اتخذ المغني مكانته المستحقة في الأغنية ، وأعيد للملحن حقه . وهذه الدراسة ما كانت لتسهب في هذا الأمر ، لولا أن سيرة هذا المؤلف الكبير هي أفضل فرصة لطرق هذا الباب ، ذلك أن فضله ، مؤسساً لمرحلةٍ وأستاذاً لجيلٍ ومجدداً ومفكراً موسيقياً ، ليس معروفاً إلا ضمن المحافل الموسيقية المتخصصة ، فيما يعرف الناس فضلاً أكبر لمن يستحقون أقل[٤] .

عمل القصبجي في تجديد الموسيقى العربية في السنوات ذاتها التي عمل فيها سيد درويش . فبدآ لدى موت سلامة حجازي معاً سنة ١٩١٧[٥] . وجددا معاً في نكهة الغناء العربي ، وتأثرا معاً بالتراث الأوروبي الكلاسيكي في الموسيقى ، وأدخلا التعبير في الغناء ، وطورا اللوازم الموسيقية ، وجعلاها جزءاً مهماً لا غنى عنه في البناء الموسيقي .

ولما مات سيّد درويش بعد سبع سنواتٍ من العطاء الأشبه بالعاصفة ، سنة ١٩٢٣ ، كان أمام القصبجي عمرٌ مديدٌ حافلٌ بالتجديد ، فأدخل الهارمونيا والبوليفونيا على الموسيقى العربية ، دون أن يشوّه مزاج هذه الموسيقى أو يُفقدها روحها وشخصيتها ونكهتها القومية . وأرسى على نحوٍ نهائي سنة ١٩٢٨ ملامح شكل المونولوج في الغناء العربي ، على ما سنبيّن فيما بعد ، وأمسك بيد جيلٍ كاملٍ من الفنانين اتخذهم أولاداً له ، وهو الذي لم يقيّض له الإنجاب من أربع زيجاتٍ تزوّجها[٦] .

مضمون ألحانه

لم يقتصر تأثير محمد القصبجي فيمن ذكرنا ، ومعهم محمد فوزي ومحمد الموجي في مصر ، بل تأثر به في لبنان أيضاً المؤلفان البارزان زكي ناصيف وتوفيق الباشا وغيرهما ، لقدرته على اكتشاف مجالاتٍ جديدةٍ في التعبير الموسيقيّ ، كمثل « يا طيور » الخالدة . ووصفه الباشا بأنه « أستاذ النغم بكل تعقيداته » .

---

(٤) في استانبول معهد موسيقي باسم محمد القصبجي ، اعترافاً بخطورة هذا الفنان . وفي إيران غنت المطربة أغوش في العقد السابع من هذا القرن لحنه لأم كلثوم « يا طير يا عايش أسير » (١٩٣٥) .

(٥) محمود كامل ، المرجع السابق ، ص ٢٠ .

(٦) محمود كامل ، المرجع السابق ، ص ٨٨ و٨٩ .

ولا يسعك وأنت تسمع ألحان القصبجي ، إلا أن تتذكر أصواتاً ناقدةً للموسيقى العربية اتهمتها بالخمول والترداد البليد والتخلّف ومعاندة التطور . وفي هذا الشأن نشرت مجلة « المصباح » في الذكرى التاسعة والثمانين لولادة القصبجي والذكرى الخامسة عشرة لوفاته[٧] تحليلاً موسيقياً كتبه الفنّان سليم سحّاب وتناول فيه مقدمة أغنية « يا مجد » (١٩٣٦) نموذجاً لتطور فكر القصبجي الموسيقي ، إذ قال : « ونرى ذلك بوضوحٍ في مقدمة « يا مجد » ، حيث نشعر بالمقدمة وكأنها رباعيٌ كلاسيكيٌ بجميع عناصره : اللحن البوليفوني ، التطويرُ اللحني ، والهارمونيا » . وفي المقالة نفسها جاء على التطوير في موسيقى القصبجي : « هذا التطوير السمفوني للحن نلاحظه أيضاً بوضوحٍ أكثر في اللازمة الموسيقية التي تسبق جملة « أشوف خيال الهنا » ، في مونولوج « منيّت شبابي » . هذه اللازمة تأتي تطويراً للجملة التي تُقدَّم على العود المنفرد ، وبعدها هذه الجملة مع المعالجة الهارمونية على التخت ، ثم جملة « إمتى يا رب يتهنّا قلبي » . هنا تأتي هذه اللازمة الكبيرة تطويراً موسيقياً لحركة الكاميرا في هذا المشهد من فيلم « نشيد الأمل » . الفتاة الفقيرة يحولها حلمها الطموح إلى فتاةٍ غنيةٍ مشهورة » . إلى أن يقول : « إن هذه اللازمة تحتوي على العناصر السمفونية لحناً وتطويراً وهارمونياً وبوليفونياً وارتباطاً بالموسيقى العربية وشخصيتها في شكلٍ لا نراه في المحاولات السمفونية العربية » . ويضيف جملةً لعل فيها سراً من أسرار تكوين عبقرية القصبجي : « المهم في كل تجربة القصبجي الهارمونية ـ البوليفونية ، ليس استعماله لهذا العلم (الذي يستطيع أن يستعمله أي حائزٍ على دبلومٍ) بل قدرته على تسخيره في خدمة اللحن العربي والشخصية العربية للعمل الموسيقي » .

ولا نامَ للفائدة من تجربة القصبجي ، إلا إذا علمنا أنه تخرج من مدرسة عثمان باشا ، على الشيخ أحمد الحملاوي ، بعدما حفظ القرآن وتعلم أصول تجويده[٨] . والتجويد هو المدرسة الوحيدة التي أنجبت عباقرةً في الموسيقى العربية في عصرنا هذا . والقصبجي ابن الشيخ علي ابراهيم القصبجي ، المنشد والمقرىء المعروف في حي

---

(٧) « المصباح » ، العددان ٣٧ و٣٨ (١ و٨ أيار/مايو ١٩٨١) ، بيروت .
(٨) محمود كامل ، المرجع السابق ، ص ١٣ .

عابدين ، وكان يكتب النوتة الموسيقية لمؤلفي عصره ومغنيه . وتعاطي ابنه لضروب التأليف الموسيقي الغربية ، لم يكن يحتمل خطر تشويه موسيقاه أو تهجينها أو إفقادها روحها العربية . فمحمد القصبجي أتقن الموسيقى العربية واتخذ علمها من منبعه الأول (التجويد والموشحات) ،ونشأ في بيئةٍ اجتمعت عندها سلالاتٌ أصيلةٌ من سلالات الفن العربي . فكان أبوه عواداً فذاً وملحناً غنى له زعيم الغناء والطرب في القرن الماضي عبده الحامولي ، والشيخ يوسف المنيلاوي ، وسيد الصفطي ، وصالح عبد الحي ، وزكي مراد (والد ليلى مراد) ومحمد السنباطي (والد رياض السنباطي)[٩] . ولذا كان القصبجي قادراً على استخدام الفنون التقنية الغربية في الموسيقى ، دون أن يفقد روحه العربية الأصيلة ، ما دامت جذوره ضاربةً في عمق التراث العربي الموسيقي ، وما دامت شخصيته العربية الموسيقية مكتملةَ التكوين . ولا شك في أن هذا المسار التربوي الذي اتخذه القصبجي يحل ، على ما نرى ، الكثير من مشكلات الحيرة التي تنتاب المربين والمفكرين الاجتماعيين والسياسيين العرب ، الذين تتجاذبهم النوازع إلى التراث والأصالة تارةً ، والرغبة في التطوير والاستفادة من التقدم الغربي طوراً . فمن العباقرة الخمسة في التأليف الموسيقي العربي في القرن العشرين ، استخدم ثلاثةٌ على الأقل ، هم سيّد درويش والقصبجي وعبد الوهاب ، أساليب غربيةً في تطوير اللحن وفي ضروب تعدد الأصوات والتوزيع الموسيقي واستخدام الآلات والإيقاعات وما إليها ، لكنهم تميزوا من الموسيقيين العرب المتمغربين بأنهم ظلوا ينطقون بلغةٍ موسيقيةٍ عربية . فأغنية « يا طيور » التي تحس في مقدمتها أنها مكتوبةٌ بطابع سمفوني ، لا ينتابك لحظةً أي شكٍ في طابعها العربي ومزاجها القومي الواضح . وكذا كثيرٌ من مؤلفات سيد درويش وعبد الوهاب اللذين تأثرا بالأوبرا الإيطالية . وتفسيرنا لرسوخ قدمهم في التربة العربية ، رغم تمكنهم من الأساليب الغربية ، هو أنهم جميعاً نشأوا في مدرسة التجويد القرآني والموشحات العربية الأصيلة ، فتكونت شخصيتهم واشتد ساعدهم ، قبل أن يقدموا على ضروب الاستعارة . ولذا جاءت استعارتهم للأساليب الغربية مفيدةً وبناءةً للموسيقى العربية ، ولم تتسم بطابعٍ هدامٍ وسقيمٍ ، ولم تؤدِّ إلى فقدانهم السمة العربية العظيمة .

---

(٩) محمود كامل ، المرجع السابق ، ص ١٧ .

أستاذ وتلاميذ

لم يكن لهذا المؤلف الكبير المكتمل الشروط ، إلا أن يتحول إلى أستاذ يزدحم من حوله التلاميذ ، فكانت تلميذته الكبرى أم كلثوم إبراهيم .

وتعلم عليه عزف العود مجددٌ عظيمٌ آخر في الموسيقى العربية هو محمد عبد الوهاب . وتأثر به رياض السنباطي تأثراً واضحاً للغاية بخاصةٍ في الأفلام التي لحّنا أغنياتها معاً . « نشيد الأمل » ، كان أولها سنة ١٩٣٦ ، ولحن القصبجي فيه لأم كلثوم : يا مجد ، ومنّيت شبابي ، ويا للي صنعت الجميل ، وتولّى عزيز صادق التوزيع الموسيقي ، وكانت تلك أول محاولةٍ جديةٍ للتوزيع الموسيقي في الغناء العربي . وفي الفيلم ذاته غنت أم كلثوم لرياض السنباطي : قضيت حياتي ، وافرح يا قلبي ، ونشيد الجامعة ، وبدت هذه الأغنيات نسخةً ممتازةً لألحان القصبجي ، يكاد المتخصصون يعجزون عن تفريقها . ومن ملامح تأثُّر السنباطي بالقصبجي البصمات الواضحة في أغنية « غلبت اصالح بروحي » (١٩٤٦) ، التي تذكّر بأغنية « رقّ الحبيب » الخطيرة للقصبجي (١٩٤٤) . وظل السنباطي يقرّ حتى أواخر حياته بهذا التأثّر ، ويكن للقصبجي الاحترام الشديد ، ويعدّه واحداً من ثلاثي القمة مع عبد الوهاب وزكريا .

وممن تتلمذوا على القصبجي في مرحلةٍ من مراحلهم : فتحية أحمد ، ونجاة علي ، ومنيرة المهدية ، ثم ليلى مراد ونور الهدى وسعاد محمد ، وبخاصةٍ أسمهان ، التي كانت مع ليلى مراد موضع تجاربه الموسيقية ، التي لم يكن ثمة مجالٌ لها في أغنيات أم كلثوم . ويرى فريد الأطرش ، شقيق أسمهان ، أنها لو مد الله في عمرها ، لكان في إمكانها أن تشكل بألحان القصبجي الخطيرة (والكلام لفريد الأطرش) منافسةً جديةً لأم كلثوم[١٠] .

وامتد أثر القصبجي إلى محمد الموجي الذي لحن سنة ١٩٥٤ « نشيد الجلاء » لأم كلثوم لمناسبة توقيع جمال عبد الناصر على اتفاق جلاء الإنجليز عن مصر . وقال عبد الوهاب في ذلك اللحن إنه « لحنٌ قصبجيٌ طراز ٥٤ » . واعترف عبد الوهاب نفسه بأنه تأثر بدوره بالقصبجي في المونولوج ، وترك هذا الأثر بصماتٍ واضحةً في أغنياتٍ

---

(١٠) أنظر فصل أسمهان ، فيما يلي .

كمثل : « اللي يحب الجمال » ، و« الليل يطوّل علي » ، و« بلبل حيران » ، و« أهون عليك » ، و« في الجو غيم » . وغيرها . وكذلك أقر عبد الوهاب للقصبجي بأنه أول من أدخل الهارمونيا في الموسيقى العربية . وهذه شهادةٌ تاريخيةٌ مهمةٌ ، لأن السابق إلى الهارمونيا في الموسيقى العربية لا يُمكن أن يكون غير واحدٍ من اثنين : القصبجي أو عبد الوهاب نفسه . وهذا يعني أن سيد مطربي القرن لحق القصبجي في هذا الفن الموسيقي في أغنياتٍ كثيرةٍ ، نذكر منها هنا مونولوج : كتير يا قلبي ، الذي يتضمن حتى بوليفونيا مغناةً في النصف الثاني من الأغنية ، عند قوله : « حبيت وقاسيت وصبحت سقيم » .

وتُوحي موسيقى القصبجي على الدوام أنها مكتوبةٌ لفرقةٍ كبيرة ، ولا يقدر التخت الصغير على أعبائها التعبيرية والهارمونية جميعاً ، حتى قالت أم كلثوم فيه قبيل وفاتها ، إنه موسيقيٌ عالمٌ سبق عصره . ولم يكن هذا القول بغريبٍ من سيّدة الغناء العربي ، التي قطفت أمجاد لحن القصبجي لمونولوج « إن كنت اسامح وانسى الأسيّة » (١٩٢٨) ، حين باعت أسطوانتها ربع مليون نسخة .

إلا أن تقدير أم كلثوم لأستاذها الذي ظل يُدير فرقتها الموسيقية حتى قبيل وفاته[١١] سنة ١٩٦٦ (فلم ينسنّ له في السابع من نيسان/إبريل أن يعزف في أول حفلةٍ غنت فيها « الأطلال ») ، هذا التقدير لم تعد تحظى به ألحان القصبجي بعد فيلم « فاطمة » (١٩٤٨ ، وغنت له فيه « يا صباح الخير » ، و« تورك يا ست الكل » ، و« يا اللي انحرمت الحنان ») فتوقفت عن الغناء له بعدما غنت له تسعاً وستين أغنية . وكانت أم كلثوم تعتقد أن إلهامه نضب ، ولم تكف في الظاهر عن تشجيعه على معاودة التلحين لها . لكنها في كل مرةٍ كانت تُعيد إليه الأمل ، ثم تُعرب بعد الاستماع إلى ألحانه الجديدة ، عن عدم اقتناعها بها[١٢] . ومن مفارقات ذلك أن القصبجي الذي أوقفت أم كلثوم تلحينه لها ، لحن أغنية في تكريم أم كلثوم سنة ١٩٤٩ في معهد الموسيقى العربية[١٣] .

---

(١١) محمود كامل ، المرجع السابق ، ص ٧٩ .
(١٢) محمود كامل ، المرجع السابق ، ص ٨١ .
(١٣) محمود كامل ، المرجع السابق ، ص ٧٧ .

من اليمين إبراهيم العفيفي على الرقّ ، ثم مذهبجيان ، ثم محمد القصبجي على العود ، فأم كلثوم ، ومحمد العقّاد على القانون ، واسماعيل العقّاد على الكمان ، وعازفان آخران . ويبدو العلم المصريّ في الوسط خلف أم كلثوم ، وعلمان للثورة العربية على الجانبين . ولعلّ الصورة التُقطت في بغداد سنة ١٩٢٧

لقد ظلت العلاقة بينهما جيدة ، لكن القصبجي تألم كثيراً من صدوف أم كلثوم عن ألحانه . وفي سنة ١٩٥٥ جالت أم كلثوم في بيروت (غنت في قاعة الأونسكو) وفي دمشق . وفي هذه الجولة صرح « القصب » (بهذا كانت تسميه) بأنها لو أتاحت له فرصةً لأثبت لها أن ألحانه أفضل من ألحان السنباطي . لكنه عاد عن كلامه وأنكر تصريحه عندما غضبت الست . ولا شك في أن القصبجي كان يفوق السنباطي في القدرة على التفكير الموسيقي ، وعلى صياغة لوازم قويةٍ متماسكةٍ ، وعلى تطوير اللحن ، وعلى التجديد في الموسيقى ، وإن كان بعض النقّاد يرون أن جملة السنباطي اللحنية أجمل في الغالب . بل إن أصحاب شركة « بيضافون » اللبنانيين ، آل بيضا ، وهم منتجو معظم أسطوانات عبد الوهاب وأسمهان وليلى مراد في ذلك الزمن (وكانت أم كلثوم تطبع أسطواناتها عند شركة « أوديون » المنافسة التي كان يديرها ألبير ليفي) ، رَوَوا أنهم أخذوا من صديقهم الأخطل الصغير ، بشارة الخوري ، قصيدة « أسقنيها » ، وطلبوا من عبد الوهاب أن يلحنها ، فلحنها . لكنه تردد في تسجيلها لعدم رضاه عن اللحن . واستأذن آل بيضا في أخذ القصيدة إلى القصبجي ، فلحنها لأسمهان في الأغنية الشهيرة . ويقول آل بيضا إن لحن القصبجي للقصيدة كان « بصراحة » . . أجمل من لحن عبد الوهاب الذي لم يُسجَّل . وليس في هذا قطعاً انتقاصٌ من سيّد اللحن العربي ، بل فيه شهادةٌ للقصبجي ، الذي أصابه على ما يبدو ، عزوف أم كلثوم عن ألحانه ، بجفافٍ حقيقيٍ حتى مماته . وليس من وسيلةٍ إذن للتيقن بأيهما السبب وأيهما النتيجة : أهو النضوب في إلهامه ، أدى إلى عزوف أم كلثوم ، أم ان عزوفها أدى إلى نضوبه حقاً ؟

غزارة موسيقاه وتجديده

ولقد أحصى محمود كامل ثلاثمئة وستين أغنيةً للقصبجي (ولم يُحصِ معها مؤلفاته الموسيقية التي منها معزوفة « ذكرياتي » المهمة) ، وهذا العدد من الأغنيات يعد كبيراً جداً إذا قورن بعدد سنوات خصبه الأربع والعشرين ، وإذا أُخذت في الحسبان جودتها .

ولعل قلةً نُؤثر عن القصبجي عمله في المسرح الغنائي إذ لحن في :

١ ـ المظلومة (تأليف الشيخ يونس القاضي) وله فيها ثلاثة ألحان (كانون الثاني/ يناير ١٩٢٦) .

٢ ـ حرم المفتش (تأليف القاضي) وله فيها سبعة ألحان (تشرين الأول/اكتوبر ١٩٢٦) .

٣ ـ حياة النفوس (تأليف أحمد زكي السيّد) وله فيها ثلاثة عشر لحناً (أيّار/مايو ١٩٢٨) .

٤ ـ كيد النسا (تأليف القاضي) وله فيها تسعة ألحان . وسُميّت أيضاً : قليلة البخت (كانون الثاني/يناير ١٩٢٨) .

٥ ـ نجمة الصبح (تأليف بديع خيري) وله فيها ثلاثة ألحان . وهي لفرقة نجيب الريحاني سنة ١٩٢٩[١٤] .

وقد شاركه عبد الوهاب بثلاثة ألحان في المسرحية الأولى . لكن القصبجي أقلع عن هذا الفن الذي لم يكثر فيه ، وانصرف إلى الأشكال الأخرى من التلحين :

ـ ١٣ دوراً : غنى منها على الخصوص الشيخ أمين حسنين وزكي مراد .
ـ مرشحٌ وحيد : مُرْ عيشٍ هان (على مقام الجهاركاه) .

ـ ٣٠ قصيدةً : غنى منها على الخصوص أم كلثوم وأسمهان وفتحية أحمد وكارم محمود وسعاد محمد وعبد الغني السيّد ووردة الجزائرية ونجاة علي ونازك .

ـ ٤٣ مونولوجاً : غناها على الخصوص صالح عبد الحي وأم كلثوم وأسمهان ومنيرة المهدية وفتحية أحمد ونجاة علي .

ـ ١٨٢ طقطوطةً : غنى منها على الخصوص من ذكرنا من المطربات والمطربين ، ومعهم ليلى مراد ورجاء عبده وعصمت عبد العليم ونادرة وإبراهيم حمودة وعباس البليدي وسعاد مكاوي وسكينة حسن وحورية حسن ومحمد عبد المطلب .

ـ وكانت له إحدى وتسعون أغنيةً أُحصيت في ٣٨ فيلماً سينمائياً[١٥] .

---

(١٤) محمود كامل ، المرجع نفسه ، ص ٣٥ وما بعد . وصُحّحت التواريخ وفقاً لموسوعة المسرح المصري .
(١٥) محمود كامل ، المرجع السابق ، ص ١٤٧ وما بعد .

لكن أهم التجديد الذي أحدثه القصبجي في الموسيقى العربية المعاصرة ، أحدثه في إنشائه شكل المونولوج ، ثم في تطويره شكل الطقطوقة بخاصةٍ في الأغاني السينمائية التي غنتها أسمهان وليلى مراد .

والمونولوج ليس هو الأغنية الانتقادية التي اشتهر بها كلٌ من ثريا حلمي وإسماعيل يس ومحمود شكوكو ، بل هو نوعٌ موسيقيٌ ظهر في الغناء العربي سنة ١٩١٥ وثبّت القصبجي احد أشكاله سنة ١٩٢٨ في أغنية : إن كنت اسامح ، على ما سلف .

والمونولوج مستوحًى من « الأريا » في الأوبرا الإيطالية ، حين يقف البطل بين حدثين من أحداث الأوبرا ، فيطلق العنان لعواطفه ويشكو لواعج قلبه في وقفةٍ وجدانيةٍ مسرحيةٍ تأمليةٍ ، يروي فيها واقعاتٍ ويعْرب عن مشاعر . وهي تتميز بأن الكلام سرديٌ وصفيٌ وجدانيٌ في العموم، وبأن اللحن لا تتكرر فيه المقاطع أو المذاهب، وقد لا تتكرر أيٌّ من الجمل الموسيقية إطلاقاً . ولا يتضمن المونولوج مذهباً ولا أغصاناً متشابهة . وقد يتضمن « مشاهد » موسيقيةً متلاحقةً مختلفةً ، تفصلها لوازم . وفيما يلي تحليلٌ لشكلين من أشكال المونولوج ، إيضاحاً لهذا النوع الغنائي في نماذجه المختلفة ، وجميعها غنتها أم كلثوم :

ـ رقّ الحبيب (لأحمد رامي ، كايروفون ، ١٩٤٤) . هذه الأغنية الخالدة الكبيرة هي من الأغنيات التي تستحق الدراسة في شكلها ومقاماتها وتوزيعها الموسيقي . وهي نموذجٌ كبيرٌ للمونولوج الذي لا تتكرر فيه أية ألحان ، (ولنسمِّهِ « المونولوج المطلق » لأن اللحن فيه ينطلق من نقطةٍ فلا يعود إليها) . يبدأ المونولوج بمقدمةٍ كبيرةٍ ثم غناءٍ مرسلٍ على قولها : « رق الحبيب وواعدني يوم ، وكان له مدة غايب عني » . ثم يلي البيت الثاني مرسلاً ، ويُكرَّر ولكن موقعاً في صدره ليعاوَد مرسلاً في العجز . ويدخل الإيقاع من جديدٍ مع قولها « صُعُب عليَّ أنام » ، حتى آخر « المشهد » الأول : « قاعد جنبي » . ثم تتوالى « المشاهد » تفصل بين واحدها والآخر لوازم موسيقيةٌ من الصنف الذي يمتاز به القصبجي ، ويتفوق بقوته وحسن سبكه : « من كتر شوقي » ، ثم « طلع عليّ النهار » ، الذي توحي بدايته ببداية « مشهدٍ » جديدٍ فعلاً . ولعل الكلام زاد الحاجة إلى تصوير هذا الإيحاء . وفي هذا « المشهد » ، ينتهي الإيقاع عند قولها : « مظلوم في حبه

يحسدني » ، ليبدأ إيقاعٌ مختلفٌ عند قولها : « هجرت كل خليل » . وفي لازمة المقطع الرابع توزيعٌ متطورٌ يؤدي تعبيراً أشبه بالتعبيرات السمفونية ، يسبق قولها : « ولما قرّب ميعاد حبيبي » . ثم مشهدٌ خامسٌ لدى قولها : « لما خطر ده على فكري » ، حيث يظهر غناء أم كلثوم متطوراً للغاية ، يساعدها في ذلك لحنٌ يُطل على الأعماق الفكرية التي تجعل كثيراً من ألحان القصبجي ألحاناً صعبةً ، غير ميسورة الفهم للوهلة الأولى .

ـ إن كنت اسامح وانسى الأسيّة (لأحمد رامي ، على غرامافون ، ١٩٢٨) . المونولوج هذا هو أول أغنيةٍ ثبّتت نوع المونولوج الذي طرقه ملحنون عديدون منذ ١٩١٥ ، في محاولاتٍ مختلفة . وشكله يتضمن عودةً إلى لحنٍ بعينه مراتٍ في السياق . ولذا سنصطلح على تسميته « بالمونولوج المقيّد » ، لأن اللحن الذي ينطلق يعود إلى « محطاتٍ » ، يُشبّهها الموسيقيون بالقناطر التي تقوم عليها « عقود » الأغنية . وتفصيل ذلك أن أغنية « إن كنت اسامح » تتكوّن من ثلاثة مقاطع ، وكل مقطعٍ فيها يتكون من ثلاثة أبياتٍ زجلية . والبيت الثالث في المقطع الأول : « تقول لي أنسى » ، يتكرر لحنه مع البيت الثالث من المقطع الثاني : « يقول لي أنسى » ، ثم مع البيت الثالث من المقطع الثالث : « أوعي تجافيني » . ومقام هذه الأغنية « الماهور » لم يكن مطروقاً جداً قبل « إن كنت اسامح » ، ولحّن القصبجي عليه فيما بعد أغنيتين أخريين : « فين العيون » (لرامي ، أوديون ، ١٩٣٤) ، و« ياما ناديت من أسايا » (لرامي ، أوديون ، ١٩٣٦) . وهو مقامٌ غريبٌ بعض الشيء عن الأذن العربية التي تعودت المقامات التقليدية ، كذلك يمتاز اللحن بنكهةٍ جديدة . ولعل هذين العنصرين أسهما مع الشكل الجديد في إحداث الزلزال الذي أحدثته الأغنية في جموع المستمعين العرب والمصريين على الخصوص آنذاك .

ـ ليه يا زمان (لرامي ، من فيلم « وداد » ، ١٩٣٥) ، مونولوج مطلقٌ ، يصح نموذجاً للمونولوج الوجداني التعبيري الحزين ، بلحنٍ على مقام الصبا يستغرق جزءاً كبيراً من الأغنية . وفي الأغنية عزفٌ على العود للقصبجي ، جميلٌ بغير إسهاب . وفي آخرها يعود اللحن إلى مقامه الأول : الكورد ، باقتدارٍ خطير .

ـ منيّت شبابي (لرامي ، من « نشيد الأمل » ، ١٩٣٧) ، مونولوج مطلق

أغنيةٌ على مقام الراست ، وهي من أجمل المونولوجات المطربة . ويشكل البيتان الأولان المشهد الأول فيها . ويتبدل المقام عند قولها : « ما شفت غير طيف الأحزان » . وفيها عزفٌ عظيمٌ على العود في أول لازمةٍ بعد المطلع ، عند قولها على مقام العجم : « إيمتى يا ربي » ، وتلي ذلك لازمةٌ شبه سمفونيةٍ تُفتحُ الباب إلى « مشهدٍ » آخر : « أشوف خيال الهنا » . ويمضي المونولوج إلى مزاجٍ آخر عند قولها : « أبلغ مرادي » على مقام البياتي ، ثم يُمهِّد للختام بمزاجٍ حزينٍ على مقام الحجاز ، لدى قولها : « يا رب تصدق أوهامي » ، لكن اللحن يتدرج في تسلسل مقامي معقد يبلغ إلى نغمة العجم غير الحزينة ، عند قولها : « يا رب حقق أحلامي » ، في ختامٍ أوبرالي نموذجيٍ للمونولوج .

ولعل من أعظم ما غنّت أم كلثوم من المونولوجات التي لحنّها لها القصبجي غير ما سلف ذكره ، « أيها الفلك على وشك الرحيل » (لأحمد رامي ، على أوديون) . و« فين العيون اللي سبتني » (لرامي ، أوديون ، ١٩٣٤) ، و« يا للي رعيت العهود » (لرامي ، أوديون ، ١٩٣٦) . ومن أشهر مونولوجات القصبجي لغير أم كلثوم : « يا طيور » التي غنتها أسمهان سنة ١٩٤١ على الأرجح ، من أزجال يوسف بدروس .

الطقطوقة المتطورة

لقد كان الشيخ زكريا أحمد أول من بدّل ألحان الأغصان في الطقطوقة ، على نحو ما سنبيّن فيما بعد . غير أن محمد عبد الوهاب ومحمد القصبجي ورياض السنباطي أضافوا كُلٌّ تطويراً من عنده على الطقطوقة التي طوّرها زكريا . فابتكر القصبجي في أغنيتين شهيرتين نمطاً آخر من الطقطوقة دمج فيه المذهب أو جزءاً منه بآخر الغصن ، فلم يعد المذهب مستقلاً ، ثم بدّل لازمة كل غصنٍ لتناسب كلُّ لازمةٍ مقامَ الغصن الذي يليها :

ـ إنتِ فاكراني (لرامي ، أوديون ، ١٩٣١) ، ومطلعها : « إنت فاكراني ولاّ ناسياني ، يا للي ظالماني يا للي هاجراني » . والأغصان الأربعة :

ـ الحنين فاض بي

- إمتى بتمتع بالوصال قلبي
- طال عليّ الليل أشتكي
- إرحمي قلبي واسألي عني ،

تنتهي جميعاً بقولها « يا ليلي ظالماني يا ليلي هاجراني » ، الذي يكرر ختام لحن المطلع .

- ليه تلاوعيني (لرامي ، أوديون ، ١٩٣٢) ، وشكلها مشابهٌ تماماً لشكل « إنت فاكراني » ، إذ يتكرر في آخر كل غصنٍ ختام المطلع : « إيه جرى بينك في الهوى وبيني » .

- فرّق ما بينّا (أسمهان ، تأليف علي شكري) ، في هذه الطقطوقة لم يكتفِ القصبجي بتبديل ألحان الأغصان ، أو بدمج آخرِ المطلع بآخرِ كل غصنٍ ، فيما يشبه المذهب غير المستقل ، بل جعل أواخر الأغصان على لحنٍ واحدٍ ، أو يكاد أن يكون واحداً :

- تعال شوف يا حبيب الروح ده العمر كله بعدك هوان
- إمتى يعود لي عهد الوداد ده العمر كله بعدك هوان
- وأفرح بقربك وانسى الأسية ده العمر كله بعدك هوان

- بتبص لي كده ليه (لرامي ، من فيلم « غادة الكاميليا » ، ١٩٤١) ، من أجمل أغنيات ليلى مراد في الأفلام . وهي من حيث الشكل أشبه ما تكون بالسابقة ، إذ تنتهي الأغصان الثلاثة الأولى بأبياتٍ مختلفةٍ لحنها واحد :

- ولاّ شفت الحب نايم جوه قلبي
- إنت شفت الورد فتّح عالغصون
- إنت عايزني أواسي لك جراحك

ويُختم كل غصنٍ بخاتمة المطلع : « ما تقول لي قصدك إيه ، بتبص لي كده ليه » .

أما الغصن الرابع فإيقاعه ولحنه يختلفان تمام الاختلاف عما سبق . وينتهي الغصن بإعادة مطلع الأغنية كله .

ـ إمتى حتعرف (أسمهان ، تأليف مأمون الشّناوي ، من « غرام وانتقام » ١٩٤٤) . أغنية قلّما نجد نظيراً لها في جمالها . أغصانها مختلفة الألحان ، لكن الأغصان تنتهي بالكلمات ذاتها واللحن ذاته : « يا ليّ غرامك في خيالي » ، ثم « إمتى حتعرف » .

ـ أنا قلبي دليلي (ليلى مراد ، تأليف أبو السعود الإبياري ، من « قلبي دليلي » ، ١٩٤٧) . أغنية فريدة في مزاجها ولحنها الجميل أيضاً . فيها غصنان طويلان جداً إذا قورنا بأغصان الطقطوقة التقليدية . وفيهما تطوير داخلي معقّد للّحن :

ـ حبّوبي معايا . . .

ـ الدنيا دي جنينة . . .

والغصنان ينتهيان إلى الكلام نفسه واللحن نفسه : « شايفاه في خيالي » ، ثم يتكرر المذهب : « أنا قلبي دليلي » .

لكن الأغنيات الأربع الأخيرة تنفرد عن الأولين بعنصرٍ مهمٍ ابتدعه القصبجي ، في هذا الشكل من « الطقطوقة » ، وهو اللازمة الموسيقية القوية السبك ، التي تتكرر بين جميع الأغصان ، مشكلةً العمود الفقري لهيكل الأغنية . وتتميز اللوازم في هذا الشكل من الأغنيات بأنها ربما تكون العنصر الأهم في شكل الأغنية . ولا يفوتنا أن نلاحظ أن لازمة الغصن الثالث في أغنية « فرق ما بينّا »، إيقاعه ثلاثة على أربعة ، ليمهد للغصن : « يا ريت فؤادك » ، وإيقاعه هو الآخر ثلاثة على أربعة . كذلك يلاحظ أن اللازمة التي تسبق الغصن الرابع في أغنية « بتبصّ لي كده ليه » ، تنتهي إلى نقر الإيقاع ، فلا تتكرر نهاية لازمة الأغصان الثلاثة الأولى ، التي تُعدّ بداياتها تطويراً لحنياً بعضها للبعض . أما الغصن الرابع الذي يختلف كلامه كثيراً ، فيختلف لحنه كثيراً أيضاً ، ولذا جُعلت لازمته اللحنية على حدة .

لقد كانت أغنيات القصبجي هذه ، وبخاصةٍ في الأفلام السينمائية ، من أجمل ما لُحّن ، ومن أهم النماذج التي نسج على منوالها تلاميذ القصبجي ، بل أقرانه . وكانت للمطربات اللبنانيات اللواتي توافدن على عاصمة الفن العربي القاهرة ، حصةٌ وافرة . فغنت له سعاد محمد إحدى عشرة أغنية ، أشهرها اثنتان من تأليف بيرم التونسي في فيلم

« فتاة من فلسطين » (١٩٤٨) . وغنت لـه نور الهـدى ، التي قال فيهـا إنها من أكثر المطربات إحساساً باللحن وأمانة في أدائه ، إحدى عشرة أغنيةً أيضاً ، أشهرها « قيدوا الشموع واسقوا الشربات » (فيلم « مجد ودموع » ، ١٩٤٥) ، و« يا للي تحب الفـل » (من « قبّلني يا أبي » ، ١٩٤٧) ، وخمس أغنياتٍ ألفها بيرم التونسي في فيلم « برلنتي » (١٩٤٣) . وغنت لـه صباح ثـلاث أغنيـاتٍ في فيلمي « أول الشهـر » ، و« أنـا وابن عمي » (١٩٤٥) ، ولور دكاش قصيدة : « طائرٌ بالليل »[١٦] .

القصبجي والعود

لم يكن الشيخ علي القصبجي يُعطي ولده محمداً وهو صغيرٌ ، ما يكفي من المـال لشراء عود . « فلجأ إلى نجار الحي ليتبرع له بقطعةٍ من الخشب طولها ١٦ سنتمتـراً ، ذات رقبـة تشبه إلى حـدٍ ما رقبـة العود ، وثبّت عليهـا « رزّتين » خلعهـما من « تختة » المـدرسة (اللوح) . وكـان كلما انقطع وترٌ من عود والـده تلقّفـه وشـدّه عـلى قـطعـة الخشب »[١٧] .

ويُعَدّ القصبجي في رأي المتخصصين سيّد عازفي العود في القرن العشرين ، برغم أن ثمة أسماء متداولة على مقربةٍ من هذه المكانة ، نذكر منها رياض السنباطي ، ومحمد عبد الوهاب ، وفريد الأطرش وأستاذه اللبناني فريد غصن والعراقي جميل بشير . وإذا كانت تسجيلات عزف القصبجي على العود المنفرد شبه نادرةٍ عند عامة المستمعين ، فإن في إمكان المستمع أن يطمئن ، إلى أن العود الذي يستمع إليه في جميع أغنيات أم كلثوم حتى « الأطلال » هو عود القصبجي . فلما مات سنة ١٩٦٦ امتنعت كوكب الشرق عن إعطاء مكانته لأحد خلفها على المسرح . فظلت فرقتها بلا عود ، حتى اضطرت إلى ضم عبد الفتاح صبري ، العوّاد المُجيد ، إلى فرقتها سنة ١٩٧٠ ، لأن مقدمة أغنية « إسأل روحك » التي لحّنها لها محمد الموجي ، تضمنت انفراداً بالعود ، يذكره المستمعون .

وللعزف على العود مؤهلاتٌ ثلاثةٌ عـلى الأخص : المقدرة التقنيـة ، والإحساس

---

(١٦) محمود كامل ، المرجع السابق ، ص ١٦٠ وما بعد .
(١٧) محمود كامل ، المرجع السابق ، ص ١٤ .

الوجداني ، والخيال التأليفي في التقاسيم . ولكلٍ من العوّادين الكبار الذين ذكرنا ميزةٌ على غيره في أحدها . فالسنباطي مقدرته التقنية ممتازةٌ وإحساسه مرهفٌ للغاية ، أما خياله في التقاسيم فتقليدي . وهذا يجعله أثيراً لدى كثيرٍ من المستمعين الهواة ذوي الميول المحافظة . ويمتاز عليه عبد الوهاب بأن خياله التأليفي في التقاسيم ، أي قدرته على التنويع والانتقال من مزاجٍ إلى مزاجٍ ، وتحكمه بالسكك المقامية ، أخصب ، وإن كان البعض يرى أن المقدرة التقنية عند السنباطي أكبر . ولا منازعة في عظمة إحساس عبد الوهاب ، وبراعته في استخدام العفق (باليد اليسرى) . ويُعَدّ فريد غصن سيّداً كبيراً في المقدرة التقنية . وهو الذي نقل إلى العود الكثير من أساليب العزف الغربية التي يتقنها أيضاً عازف العود العراقي منير بشير . وقد تعلّم على فريد غصن ، سميّه فريد الأطرش الشهير في العود ، الذي يُؤخذ عليه في عُرف البعض ، أنه استعراضيٌ في عزفه ويقسو على العود . ولا ريب في أمرين : أن فريد الأطرش مقتدرٌ جداً على العود ، وأنّ خياله في التقاسيم ليس خصباً ، إذ تكاد في كل مرةٍ تتوقع السكك المقامية التي يسلكها سلفاً . وأما جميل بشير فيكتنز في خياله الموسيقي الكثير من روح المدرسة التركية في العفق باليد اليسرى ، وهذا أمرٌ كان من عناصر عزف القصبجي على العود ، الذي جمع أيضاً جميع مؤهلات من ذكرنا في غاية مداها . ويُذكر إذ يُذكر ، نقرتا العود الخطيرتان ، في مطلع تقاسيمه على العود ، في مقطع « حكيت لك عن سبب نوحي » في أغنية « يا ظالمني » (في تسجيل قاعة الأونسكو في بيروت ، سنة ١٩٥٥) وفيهما خلاصة مقدرة القصبجي التقنية وإحساسه الكبير في التعامل مع هذه الآلة الراقية . وهو يحظى في الإجمال ، باعتراف المتخصصين بتقدمه في العود ، وبأنه الأستاذ فيه ، فلم يتعلم عليه المشاهير فقط ، بل عازفون مغمورون أيضاً ، مثل رفيق النحّاس ، الذي أدهش كثيراً من الناس بخاصةٍ في دمشق وبيروت والكويت ، دون أن يحظى بأية شهرةٍ لرفضه الاحتراف . ويمتاز نحّاس بتقنيةٍ كاملةٍ وإحساسٍ كاملٍ ، وخيالٍ مطلق . وهو فوق هذا يجمع استيحاءاتٍ من القصبجي والسنباطي وعبد الوهاب معاً ، ويعزفها على عودٍ ورثه بحقٍ عن القصبجي .

كانت للقصبجي مجموعةٌ كبيرةٌ من الأعواد في بيته ، لا لحبه التحف فقط ، بل لأنه كان باحثاً نظرياً وعملياً في الموسيقى أيضاً . وأخذ هذا العلم عن والده وصديق

والده الملحن والعالم الموسيقي كامل الخلعي ، الذي علّمه كذلك الموشحات . فلم يكن غريباً أن تكون للقصبجي آراءٌ في صناعة العود ، إذ ينصح ألاّ يزيد طول وتره على ستين سنتمتراً . واستدعاه معهد فؤاد الأول للموسيقى العربية في القاهرة مراراً للاستماع إلى آرائه في المقامات العربية وعلاقة بعضها بالبعض ، وأقرّت هذه الآراء واستُبعد ما يخالفها . كذلك سُجلت في اللقاء الثاني والأخير بين القصبجي وسيّد درويش سنة ١٩٢١ ، مناقشةٌ نظريةٌ في المقامات ، اقتنع فيها سيّد درويش برأي زميله العظيم[١٨] .

« أنا اللي أستاهل » لمن ؟

منذ سنواتٍ جرت محاولةٌ « لنشل » بعض ألحان القصبجي بعد مماته ، ونسبتها إلى غيره . فنشرت إحدى المجلات اللبنانية سنة ١٩٦٨ (وكان قد مضى عامان على وفاته) مذكراتٍ لعميد المسرح العربي المرحوم يوسف وهبي ، الذي كان قد بلغ من العمر عتياً ، فأخذ منه العجز كل مأخذ ، ووهنت قواه جميعاً ، فبدا له أنه ملحّن « أنا اللي أستاهل » ، آخر ألحان القصبجي لأسمهان في فيلم « غرام وانتقام » (١٩٤٤) . وتولّى يوسف وهبي بطولة هذا الفيلم وإخراجه . واضطُرّ منتجو الفيلم إلى تبديل خاتمة القصة عندما ماتت أسمهان غرقاً قبل تصوير المشاهد الأخيرة . ولم يتوقف الاستغلال الصحافي لضعف يوسف وهبي في قواه ، عند هذا المدى . فأجرت معه مجلةٌ لبنانيةٌ تصدر في باريس قبيل وفاته حديثاً قال فيه إن جميع أغنيات « غرام وانتقام » من تلحينه ، وليست من تلحين . . . سيّد درويش . ولم تفطن الصحيفة إلى أن الفنان العظيم أخذ يشكو تشوشاً في فكره بلغ مداه ، حتى خلط القصبجي بسيد درويش ، ولم تلاحظ أن من يخلط هذا الخلط لا يُركن إلى تصريحاته في هذه السن المتقدمة ، بل نشرت الحديث على علاّته ، ولم تتنبه إلى أن الشيخ سيّد مات سنة ١٩٢٣ ، وأن أسمهان مثلت « غرام وانتقام » سنة ١٩٤٤ ، وأن ادعاءات يوسف وهبي إنما هي بفعل تقدمٍ بالسنّ يستحق أن يحظى باحترامٍ أكبر لذى الصحافيين ، فتُؤثر التضحية « بالسبق الصحافي » على نزعة الإثارة ، المقترنة بالجهل . وأثبت الفنان سليم سحّاب في تحليل له[١٩] بما لا يدع مجالاً

---

(١٨) محمود كامل ، المرجع السابق ، ص ٥٠ و٥١ و٦١ و٩٣ و٩٤ .

(١٩) في صحيفة « السفير » ، ١١ تشرين الثاني/ نوفمبر ١٩٧٩ ، بيروت .

للشك ، مثلما يُثبت خبير البصمات الجنائي ، أن أغنية « أنا اللي أستاهل » مطابقةٌ تماماً في تركيبها وسككها المقامية وتعقيدها اللحني ، لأغنية « أسقنيها » التي لم يشكك أحد في نسبتها إلى القصبجي . وتساءل عن سبب كتم يوسف وهبي ادعاءه إلى ما بعد وفاة القصبجي ، وبعد ظهور الأغنية بردح يمتدّ أربعاً وعشرين سنة . وأضاف أن هذا الأمر يُفقد الادعاء جزءاً أساسياً من احتمال تصديق الناس ، ويقضي تحليل الأغنية على الجزء المتبقي من هذا الاحتمال . فلا ندحة ارتياب في أن القصبجي هو ملحّن « أنا اللي أستاهل » الجميلة والمعقدة في صياغتها ، إلى الحد الذي يقطع بعجز ملحنٍ هاوٍ عن إتيان مثلها .

إن هذا الفنان الكبير المتواضع الذي كان يقول ، وهو سيّد العود ، إنه يخشى أن ينثني العود وهو في حضنه ، أستاذٌ في تعليم الفنانين أن يرهبوا الفن ويحترموا المستمع أيضاً . فيقول فيه أحمد الحفناوي ، عازف الكمان الحسّاس : « لقد أشعرني تواضعه برهبةٍ أمام العزف ، تلك المهمة الجديّة الخطيرة » .

وقال محمد فوزي الملحن الممتاز في أغنية « أنا قلبي دليلي » : « هذا ليس لحناً من سنة ١٩٤٧ ، إنه لحنٌ من سنة ٢٠٠٠ » . وها هي السنون تُناقض قول محمد فوزي . فنحن على مشارف سنة ٢٠٠٠ ، ولسنا نرى أن مستوى فن الموسيقى العربية الآن يقارب مشارف مستوى « قلبي دليلي » .

زكريّا أحمد

. . . رفيقٌ آخر للشيخ سيّد درويش .

كان الشيخ زكريا أحمد أشد كبار الموسيقيين العرب تعصباً لعروبة موسيقاه ، وأوضحهم في انتمائه المصري الأصيل . ويكاد المرء يتنبأ له بذلك . فأبوه أحمد صقر ، من قبيلة مرزبان العربية المقيمة في جوار الفيّوم ، مهد الحضارة المصرية . ولذا ربما اجتمعت له العراقتان معاً .

حلم أحمد صقر وهو فتىً ، بالسيدة زينب . فارتأى ذووه أن الحلم استدعاهُ ، فأرسلوه إلى القاهرة ليتعلم في الأزهر الشريف . فسكن في حي سيدنا الحسين ، وأخذ يرتاد المرابع كلها ، فاستمع إلى عبده الحامولي وساكنة وألمظ ومحمد عثمان والشلشلموني وعبد الرحيم المسلوب والشيخ يوسف المنيلاوي . وحارب مع أحمد عرابي جندياً ، وعمل في الأزهر . وكان الناس حزبان ، فحزبٌ مع الحامولي الذي كان يؤذّن في سيدنا الحسين ، وحزبٌ مع الشيخ أحمد ندا وكان يؤذّن في السيدة زينب . كان أحمد صقر من أنصار الحامولي . وتزوج أحمد من فتاةٍ من أسرةٍ تركيةٍ ، أنجبت له بناتٍ ، فيما الذكور منها كانوا يموتون في أسبوعهم الأول . وأخذت فاطمة وزوجها أحمد يسميّان أطفالهما الذكور على أسماء الأنبياء والخلفاء الراشدين ، حتى رُزقوا بزكريا ، بعد واحدٍ وعشرين طفلاً ماتوا .

كان أحمد يحب الطرب ويغني . أما فاطمة زوجته فكانت تتغنّى بالغناء التركي . وفي كنفهما وُلد زكريا في السادس من كانون الثاني يناير/١٨٩٦ ، وكانت الأشهر الأولى من عمره أشهر شكٍ وترقبٍ ، خشية أن يموت مثل إخوته . لكنه عاش .

وأرسله أبوه إلى كُتّاب الشيخ « نكلة » قرب منزله ، واستأذن له في ترك الكُتّاب كلما حان وقت الرضاعة ، وكان في الرابعة من العمر . كان والده شديد الوله به ، ويخشى فقدانه . وكان الولد نبيهاً سريع الحفظ ، لكنه كان شقياً أيضاً . وقد طُرد من الكتّاب حين عضّ الشيخ منصور الذي كان « ينفض له فروته » ، أي يضربه . فانتقل إلى الأزهر حيث أمضى سبع سنواتٍ ، لم يبدّل في أثنائها شيئاً من طباعه . فكان يقلّب دبابيس عمامته ، حتى إذا ضربه الشيخ على العمامة ، دميت كفه . وفي سنّ الثالثة عشرة طُرد من الأزهر ، لأنه ضرب الشيخ ، فأخذ يميل إلى حضور الموالد والأذكار في السُرادقات ، لسماع كبار الشيوخ والمقرئين والمطربين . وكان يشتري كتب الغناء ويغلفها بغلافات الكتب الجادّة ، مثل ألفية بن مالك وما شاكلها .

أدخله والده بعد الأزهر مدرسة ماهر باشا في حي القلعة ، فطُرد في أول يومٍ لأنه لم يكف عن الغناء ، لا في الفصل ولا في الفُسحة . وقال فيه الناظر إنه مجنونٌ بالغناء . وتكرر طرده وضربه ، لكنه لم يقلع ، إذ كان التلاميذ ، بل المدرّسون يطربون لغنائه ويستزيدون . ثم انتقل إلى مدرسة الخيالي يوسف ، ثم مدرسة خليل أغا . وظل على حاله . فكان ينفق كل ماله في سماع أسطوانات حاملي « الفونوغراف » الجوّالين : أنا الغرام انت ، وفي البعد ياما ، وجدّدي يا نفس حظك . . . وغيرها .

وأخذت حياة الشيخ زكريا في مراهقته تتحول إلى التشرد ، فخلع الجبة والقفطان ، واختصم خصاماً شديداً مع والده ، فهرب إلى أقاربه في أحيانٍ ، وإلى طنطا في أحيانٍ ، يبيت في كل ليلةٍ في مكانٍ ، حتى لا يعثر والده به . لكن أحمد التقى ولده زكريا صدفةً في الشارع ، فراح يقبّله . وخشي زكريا شرك الخديعة ، فهرب من والده في الزحمة ، حتى دهسته سيارةٌ وهو هاربٌ ، فلم يُفق إلاّ في بيت ذويه . وفي البيت عاود مقاولة والده فيما يُريد أن يفعل . فطلب ألا يدخل مدرسة وأن يعمل مقرئاً ، فرفض والده بعنادٍ ، وطرد أمه لعطفها على ولدها . وماتت الأم مطرودةً ، وتزوج الأب

بغيرها ، فحوّلت زوجة الأب البيت جحيماً ، فشن أحمد حرباً عواناً على ولده ، وحظّر على الأقارب مساعدته إطلاقاً .

غير أن الوساطات أقنعت الشيخ أحمد أخيراً بأن مهنة المقرىء مهنة وقارٍ فاقتنع ، عندئذٍ أخذُ زكريا يغشى المجتمعات والمنتديات في مرحلة انتصار الحركة الوطنية قبل الحرب الكونية الأولى ، وهي مرحلةٌ أخذت تظهر فيها حركة التمثيل ونهضة المسرح الغنائي[1] .

وكان في القاهرة أثرياءُ يرعون الثقافة ، فيعقدون في بيوتهم ندواتٍ للفنانين ، فيما كانت تُعقد في بيوتٍ أخرى ندواتٌ للأدباء . وكانت ندوة صالح باشا ثابت تضم عبد الحي حلمي والشيخ يوسف المنيلاوي والمطرب أحمد صابر ومحمد سالم العجوز والشيخ المسلوب والشيخ أبو العلا محمد . في هذه الندوات نشأ زكريا أحمد[2] .

وعهد أبوه إلى الشيخ درويش الحريري في تعليمه وتحفيظه القرآن الكريم . وظل زكريا في صحبة الشيخ درويش عشر سنوات . ويقول الشيخ سيّد مكاوي « إن أهم مشايخ الموسيقى إطلاقاً هو الشيخ درويش الحريري . . . . وليس في مصر ملحّنٌ مصريٌ كبيرٌ لم يتعلم على يده أو يستفد بتراثه ، من محمد عبد الوهاب إلى أصغر ملحّن . حتى أن الشيخ زكريا أحمد ، حتى يهضم علم هذا الرجل . . . تزوج ابنته »[3] .

وقد تزوج الشيخ زكريا حقاً في ٢٠ آب (أغسطس) سنة ١٩١٩ . لكن زوجته كانت شقيقة زوجة الشيخ درويش ، لا ابنته[4] . وحثه درويش الحريري على الغناء في بطانة الشيخ سيّد محمود خادم السيرة النبوية ، لكنه لم يلزمها غير أشهرٍ ، وعاد إلى فرقة الحريري ، الذي أجازه في حضور الحفلات وإحياء المآتم والأذكار والاعتماد على

---

(١) صبري أبو المجد : « زكريا أحمد » ، المؤسسة المصرية العامة للتأليف والترجمة والطباعة والنشر ، (من غير تاريخ) ، ص ٤٧ وما بعد ، ٦٣ وما بعد ، ٧٨ وما بعد .

(٢) د . نعمات أحمد فؤاد : « أم كلثوم وعصر من الفن » ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، القاهرة ، ١٩٧٦ . ص ١٢٦ .

(٣) مجلة المصوّر العدد ٣٢١٦ ، ٣ أيار/مايو ١٩٨٦ ، القاهرة .

(٤) أبو المجد ، المرجع السابق ، ص ١٢١ و١٣٥ . ونميل إلى قبول قول أبو المجد ، لأنه استند إلى يوميات زكريا أحمد نفسه .

النفس . ثم ألحقه عديله ببطانة الشيخ علي محمود ، فعلمه هـذا الأذان فجراً ، وكـان يؤدّي كل يوم على نغمة . وكان علي محمود تلميذاً على عبد الـرحيم المسلوب وعثمان الموصلي عالم الموشحات التركية والشامية . فتعلم منه زكـريا الأذان والتجـويد والسيـرة والتواشيح . وطُبع زكريا بمعلميه في تلحينه وأسلوب غنائه ، على نحو ما سيتبيّن لاحقاً . ولحّن لبطانة الشيخ علي محمـود ، التي كانت من أشهـر البطانـات ، فأخـذ هو يشتهـر بدوره .

وفيما بعد التحق بفرقة الشيخ اسماعيل سكّر للقراءة والإنشاد ، فعـظم صيته في القـاهرة والأقـاليم ، حتى استدعـاه السلطان محمد رشـاد إلى الأستانـة لإحيـاء إحـدى الحفلات العظيمة ، وأنعم عليه بالنياشين . وبذا كان اسماعيل سكر أستاذه الثاني بعد نسيبه الحريري .

وبدأ زكريـا يطوف في الأريـاف يسمع النـاس ويستمع إليهم . وأخـذ يكتنز من تراث الفلاحين ، ويضم حصاده إلى حصيلة عِشرة المنتديات في القاهرة . فإذا طاف في الصعيد مرة ، عاد إلى القاهرة ليسهر عند مصطفى بك رضا ، حيث كان يلتقي حسن أنور والسيد كامل والشيخ أبو العلا . وإذا ساقته جولة أخرى إلى الإسكندرية عـاد إلى القاهرة ليسمر مع سلامة حجازي ومحمد سالم واسماعيل سكّر والمنياوي .

وقد أخذ مع الوقت يُعرض عن الغناء الديني ، ويُقبل على الطرب والموسيقى ، حتى يئس الشيخ درويش الحريري من تحفيظه القرآن ، فحفّظه آيـاتٍ معلومةً تنـاسب احتفالاتٍ بعينها . كانت رغبته تدفعه في اتجـاهٍ آخر ، حتى سعى إلى محمـد القصبجي ليتعلم ضرب العود عليه(٥) .

علاقته بسيّد درويش

في هذه المرحلة التقى الشيخ زكريا ، وهو لمّا يزل في العشرين أو على مقربةٍ منها ، بشخصين أثّرا في حياته أثراً لا يمّحي : الشيخ سيّد درويش وأم كلثوم ، الفتاة المغمورة التي أخذ البعض يتنبأ لها بالنبوغ .

---

(٥) أبو المجد ، المرجع السابق ، ص ٩٤ وما بعد .

إلتقاها زكريا في الثاني من حزيران/يونيو ١٩١٩ ، قابلته وسمعها إذ جاءت إليه وهو في السنبلاّوين ، بالقرب من قريتها طماي الزهايرة ، فغنت له مع أخيها خالد وزارها في طماي في العاشر من الشهر نفسه . ولا يعجبنّ أحدٌ لدقة التواريخ . فالشيخ زكريا سجّل يومياته طول حياته منذ سنة ١٩١٦ ، بعد حادثةٍ كاد أن يُدان فيها لعجزه عن إثبات مكان وجوده وقت حدوثها . لم يكن تسجيل يومياته إيماناً مبكراً بمكانته المقبلة ، لكنه في أية حالٍ ، أمد المؤرخين للفن بأكمل سجلٍ وأدق تحقيقٍ للواقعات التي رافقت زكريا وعصره . ففي يومياته أن محمد عبد الوهاب زاره في الثاني من كانون الثاني (يناير) ١٩١٨ . وفي يومياته أنه ذهب سنة ١٩١٩ إلى السنبلاّوين وطماي الزهايرة لإحياء ليالي رمضان هناك . وشهر رمضان سنة ١٩١٩ وفق مطابقة التأريخين الهجري والميلادي ، يبدأ بالتاسع عشر من أيار/مايو ، وينتهي بالسابع عشر من حَزيران/يونيو . وهذا لا يؤكد قول الشيخ زكريا إنه قابل أم كلثوم هناك آنئذٍ وحسب ، بل يوحي الثقة تماماً بيومياته أيضاً .

وقد أهدى إليها موشحاً وطقطوقةً ، وهو عند بيت أبيها في طماي الزهايرة ، ودعاها إلى القاهرة ، فجمعتهما سهرةٌ ضمت كذلك محمد القصبجي وأحمد صبري النجريدي والشيخ أبو العلا الذي كانت أم كلثوم تعرفه من قبل . وكانت السهرة سبباً لعقد اتفاقٍ بين الفتاة الصغيرة وعلي الكسّار ، لتغني بين فصول رواياته أغنيات أبو العلا والدكتور النجريدي والقصبجي[٦] . ويقول زكريا : « ومنذ تلك الليلة وأنا أصمّ لا أسمع إلا صوتها ، أبكم لا أتحدث إلا باسمها . فقد أصبحتُ مفتوناً بها ، لأنني أحببتها حب الفنان للّحن الخالد ، تمنى العثور عليه دهراً طويلاً . وظل يردد بعد اختصامه معها : « أم كلثوم لها عندي وزّة (أكلها عندها في طماي الزهايرة) ولي عندها أربعون ألف جنيه » (هي المبلغ الذي طالبها به في خصامهما القضائي الذي سنأتي على ذكره فيما بعد)[٧] .

أما سيّد درويش فالتقاه الشيخ زكريا وهو في العشرين تماماً، في الثالث من كانون

---

(٦) أبو المجد : المرجع السابق ، ص ١٢١ وما بعد ، و٢٣٤ وما بعد .
(٧) نعمات فؤاد ، المرجع السابق ، ص ١١٠ .

الثاني/يناير سنة ١٩١٦ ، قصد إليه في الإسكندرية واستمع إليه يغني ، فأُخذ بموسيقاه ، وكان الشيخ سيد آنذاك في الرابعة والعشرين . وفي اليوم التالي ، اشترى زكريا تذكرتي سفر بالقطار إلى القاهرة ، واحدةً له والثانية للشيخ سيّد . لكن سيد غضب لكرامته في مسرح محمد عمر لأنهم أعطوه خمسة عشر جنيهاً ذهباً أجر الليلة ، حين كان صالح عبد الحي يتقاضى مائة جنيهٍ ، فعاد إلى الإسكندرية ليغني في مقهاه الشعبي بخمسةٍ وسبعين قرشاً الليلة[٨] .

زكريا أحمد أعاده إلى القاهرة . وتكررت لقاءات الفنانَيْن الشابّين : في شباط/فبراير ١٩١٦ ، ثم في ٣١ آب/أغسطس ١٩١٨ . وتضاعفت لقاءاتهما في سنة ١٩٢١ . بل يذكر الشيخ يونس القاضي ، في مجلة « المسرح » سنة ١٩٢٦ ، أن زكريا عمل في فرقة الشيخ سيّد ، الذي كان يعلّم حفظ زميله لموشحات درويش الحريري . وقد طلب منه أن يحلّ مكانه في مسرحية « البروكة » ، في دور زَعْبَلَة ، ريثما يتعافى من الجراحة الطبية التي أُجريت له . إلا أن محمد عبد الوهاب هو الذي حلّ محل الشيخ سيّد في تلك المسرحية[٩] .

كان زكريا أشد الناس إعجاباً بالشيخ سيّد ، حسبما قال أبو المجد[١٠] . وقد فهم فنه وحفظ كل أعماله وتأثر بتلحينه الروايات المسرحية والغنائية تأثراً واضحاً ، فلما مات سيّد ، ورث منه زكريا زعامة المسرح الغنائي ، والقدرة على التعبير التمثيلي في الموسيقى ، وغزارة الألحان . بل ورث منه صداقة العمر مع بيرم التونسي ، الذي كان مع سيّد ثنائياً لا ينفصم ، فكوّن مع زكريا ثنائياً جديداً ، فعملا معاً ، وعاشا معاً ، ثم ماتا معاً فيما لا يتعدى أربعين يوماً . وكان زكريا صادقاً في عاطفته مثل سيّد ، عنيفاً في عداوته مثل سيّد . ولذا كان متوقّعاً أن تتعثر صداقاته ، وأن يتهمه خصومه بنهب تراث الشيخ سيّد . فشن عليه يونس القاضي ، كاتب كلمات الكثير من أغنياته حينئذٍ ، حملةً شرسةً في مجلة « المسرح » ، اشترك فيها محمد البحر ابن سيّد درويش ، وكان وقتذاك في السابعة عشرة من العمر ، واتهمه « بسرقة » ألحان والده وعلى الخصوص :

---

(٨) أبو المجد ، المرجع السابق ، ص ١٩٤ وما بعد .

(٩) أبو المجد ، المرجع السابق ، ص ١١٧ وما بعد .

(١٠) أبو المجد ، المرجع السابق ، ص ١٦٧ .

ـ في أغنية فتحية أحمد « البرنبطة » لحن جملة : آدي وقت البرنبطة ، من لحن جملة : شوف بختك في مراتك ، في أغنية الشيطان .

ـ لحن طقطوقة : إرخي الستارة اللي في ريحتنا ، من أغنية : ألفين حمد الله .

ـ لحن أغنية : تركي أفندي ، من لحن أغنية : مصطفاكي بزياداكي .

ولا بد من ملاحظة أمورٍ في هذه الحملة . فالقاضي بدا هو الموحي بها ، لأنه كان أكبر أصحاب الحملة سناً ، وكان على علاقة عملٍ وثيقةٍ بالشيخ زكريا ، فانقلب عليه لسببٍ لا نعرفه . كذلك لا بد من أن نلاحظ أن محمد البحر أبدى غيرةً مريضةً على ألحانِ والده ، لازمته العمر ، وجعلته يحول دون عمل الموسيقيين في إحياء تراث والده ، حتى الخامس عشر من أيلول/سبتمبر ١٩٧٣ ، ذكرى مرور خمسين سنةً على وفاته . وكانت هذه الذكرى ، وفقاً للقانون المصري آنذاك ، الموعد الفاصل الذي سقطت عنده حقوق الورثة ، وأضحى معه ميراث سيّد درويش إرثاً عاماً لا يحتكره إنسان . وقد أسهم محمد البحر بغيرته ، مع أخصام والده ، في التعتيم على فن سيّد درويش زمناً طويلاً ، قبل أن تُعيد ثورة ١٩٥٢ إلقاء الضوء عليه .

وقد زاد الشبهة في أن الحملة على زكريا مرتبةٌ ، نشر صورةٍ له مع إحدى المطربات ، وتسريب الصورة إلى زوجته ، وما شابه هذه الأساليب التي لم تُفلح في تخريب بيته . ذلك أن زوجة زكريا كانت امرأةً حكيمةً ، وكان هو زوجاً مثالياً على ما قال جميع عارفيه ، الذين أجمعوا على كرمه وشهامته . واستطاع زكريا أن يجتاز العاصفة الخطرة ، إذ التزم جانبه واحدٌ من أخلص أحماء الشيخ سيّد ، هو الشاعر والمسرحي بديع خيري ، فتولّى ، وهو العارف الخبير بألحان سيّد درويش ، كتابة مقالاتٍ في مجلة « ألف صنف » ترد على حملة القاضي ومحمد البحر والآخرين .

وقد تحدّى الشيخ زكريا متّهميه أن ينشروا تدوين الألحان المسروقة ، والألحان التي سُرقت منها ، للمقارنة . فأحجم خصومه . لكنّ التحدي الحقيقي الذي كتب النصر للشيخ زكريا في الواقع ، هو ذلك الفيض المذهل من الألحان ، فاضت به قريحة الفنان الشاب في عددٍ يكاد لا يُحصى من المسرحيات الغنائية[١١] .

---

(١١) أبو المجد ، المرجع السابق ، ص ٢٠٨ ، وما بعد .

المسرح الغنائي

لم نخُض زكريا غمار المسرح الغنائي قبل موت سيّد درويش إلا مرةً فقط ، كان ذاك سنة ١٩١٦ ، حين اجتمع طلابٌ يهوَوْن التمثيل منهم حسين رياض وحسن فايق ، فشكلوا فرقةً ، ودعوا زكريا إلى تلحين روايتهم : فقراء نيويورك . فلحنها مجاناً ثم انقطع عن هذا الصنف من التلحين حتى عاد إليه سنة ١٩٢٤ .

ويقول ميشال خيّاط ، الفنان اللبناني المخضرم الذي أمضى سنواتٍ في مصر ، إن الشيخ زكريا كان يعمل سنة ١٩٢٧ مع علي الكسار على مسرح الماجستيك على الخصوص ، فيما كان خيّاط يلحّن ويمثل لفرقة أمين عطا الله . ويضيف : « لم نشترك معاً في أي عملٍ ، لكن الصداقة جمعتنا » .

وقد أمكن إحصاء ثلاثٍ وخمسين مسرحيةً غنائيةً لحنها زكريا ، وتراوح عدد ألحانه في كلٍ منها ، من ثمانية ألحانٍ إلى اثني عشر لحناً ، إلا « دولة الحظ » فكان له فيها سبعة ألحان . وبلغ عدد أغنياته المسرحية خمسمائةٍ وثمانين لحناً ، حظي كثيرٌ منها بشهرةٍ واسعةٍ ، قلّما يذكرها النقاد الصحافيون ، في هذا العصر الذي يتسم بالنسيان أو التناسي المتعمّد . وفيما يلي إحصاءٌ لكل مسرحيات زكريا الغنائية ، مع ما أمكن جمعه من معلوماتٍ في شأنها ، من مراجع ثلاثةٍ على الخصوص هي : برنامج « ألحان زمان » الذي يعدّه المؤرخ الموسيقي محمود كامل وتُذيعه إذاعة القاهرة ، وكتاب فكري بطرس : من أعلام المسرح الغنائي في مصر[١٢] ، وكتاب صبري أبو المجد السالف ذكره . وصُحّحت أسماءُ المسرحيات وتواريخها بالمقارنة مع موسوعة المسرح المصري البيليوجرافية ١٩٠٠ ـ ١٩٣٠ ، السالف ذكرها .

لفرقة علي الكّسار (٣٠ مسرحية) :

* ١٩٢٤

١ ـ الغول لبديع خيري . وقد مات والد زكريّا قبل أن يُتمّ تلحينها ، فترك لمعزّين وأنهى التلحين ، ثم عاد للدفن .

---

(١٢) الدار القومية للطباعة والنشر ، القاهرة ، ١٩٦٦ .